

# RAFFAEL

DES MEISTERS GEMÄLDE  
IN 202 ABBILDUNGEN











RAFFAEL

# KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

ERSTER BAND

## RAFFAEL

STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1904





Florenz, Uffizien

Portrait of Raffael

Selbstbildnis Raffaels

Um 1506

Auf Holz, 11,0/65, B. 0,33

Portrait de Raffael

# RAFFAEL

## DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 202 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

ADOLF ROSENBERG



STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1904

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert nummerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruck papier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Leder band gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 25 Mark.



## ZUR EINFÜHRUNG

Das letzte Jahrzehnt hat eine Bewegung gezeigt, deren Endziel ist, das Verständnis für das künstlerische Schaffen alter und neuer Zeit in die weitesten Schichten unsers Volkes zu tragen. In der Tat zeigen auch schon heute viele in vorher nie dagewesenem Maße ein lebendiges Interesse an allem Kunstschaffen. Diesem Streben kommen wir mit einem Unternehmen entgegen, das in notwendiger Ergänzung der vielen schon bestehenden beschreibenden Kunstschriften das Kunstwerk selbst zur Anschauung bringt. Denn in der Kunst ist die Beschreibung nichts — die Anschauung alles.

Wir beginnen mit dem vorliegenden Band und dem gleichzeitig erschienenen Band „Rembrandt“ eine Sammlung, die in Einzelausgaben zu denkbar maßigstem Preise das gesamte Lebenswerk der klassischen Meister der bildenden Kunst darstellen soll. Jeder Band wird einem Künstler gewidmet sein, er wird seine sämtlichen Schöpfungen in der Reihenfolge ihrer Entstehung vor Augen führen. Die Kunstwerke werden in Autotypie wiedergegeben. Der hohe Stand unserer heutigen Reproduktionstechnik ermöglicht es, den Eindruck des Originals wieder zu erwecken. Jeder Band wird eingeleitet durch einen volkstümlich und fesselnd geschriebenen Abriss des Lebens und Wirkens des betreffenden Meisters aus der Feder eines hervorragenden Kunstschriftstellers. Drei verschiedene Register bilden den Anhang. Ein chronologisches Verzeichnis der Bilder gewährt einen raschen Überblick über die Lebenstätigkeit des Meisters, eine nach den Namen der Bilder alphabetisch geordnete Liste ermöglicht rasches Auffinden jedes einzelnen Werkes, und endlich bietet ein nach den Wohnorten der Besitzer der Originale geordnetes Verzeichnis für jede Stadt eine Zusammenstellung der dort befindlichen Werke. Jeder Band wird demnach ein vollständig abgegrenztes Bild von dem Leben, der künstlerischen Entwicklung und dem gesamten Schaffen eines Meisters bieten.

Es darf wohl angenommen werden, daß diese in ihrer Art einzig dastehenden Gesamtausgaben von allen, die zur Kunst in irgendwelcher Beziehung stehen oder die an ihr und an der Förderung der eingangs erwähnten Bestrebungen auch nur einigen Anteil nehmen, aufs freudigste werden willkommen heißen werden. Der Kunstfreund sieht sich nunmehr in der Lage, die unvergänglichen Schöpfungen der

klassischen Meister in guten Wiedergaben selber zu erwerben und sich so auf eine ihm bisher nicht ermöglichte Weise mit dem gesamten klassischen Kunstschatz vertraut zu machen. Dem Lehrer steht in diesen Gesamtausgaben ein nach Zahl und Art unübertreffliches Anschauungsmaterial ohne Aufwand nennenswerter Kosten zu Gebote. Dem Künstler eröffnet sich in viel ausgedehnterem Maße als bisher die Möglichkeit, sich seine klassischen Vorbilder zu eigen zu machen und den ihm damit gebotenen reichen Schatz von Anregung und Belehrung zu heben. Dem Kunstforscher und Kunstgelehrten werden die Bände als Handbücher zur raschen Orientierung außerordentlich nützlich sein.

Allen beteiligten Kreisen aber hoffen wir mit unseren Klassikern der Kunst etwas Neues und Wertvolles zu bieten und damit zugleich auch einen gewichtigen Beitrag zur Förderung der künstlerischen Erziehung unsers Volkes zu liefern. Den heute vorliegenden Bänden über Raffael und Rembrandt werden sich die in Vorbereitung befindlichen Bände über Rubens, Tizian, Dürer, van Dyck, Murillo, Velazquez u. s. w. in rascher Folge anschließen, und so wird die Zeit nicht mehr fern sein, wo in jedem Hause neben den Werken unsrer Klassiker der Literatur auch die Gesamtausgaben unsrer Kunstklassiker anzutreffen sein werden.

STUTTGART

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT



Ansicht von Urbino

## RAFFAEL

### SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

**I**n einem kleinen, weitab von den großen Verkehrsadern gelegenen Bergstädtchen Mittelitaliens ging der Stern auf, der in kurzem Wandel bald den Mittelpunkt der damaligen italienischen Kultur erhellen sollte und seitdem seine Strahlen durch die Jahrhunderte ergossen hat, ohne daß sein Glanz an leuchtender und wärmender Kraft verloren hat. Aber wie klein auch Urbino, der Geburtsort Raffaels, war — es war doch eine fürstliche Residenzstadt, deren Herrscher, die Herzöge aus dem Hause Montefeltro, von dem Reichtum, den sie als Söldnerführer durch ihre Kriegszüge erwarben, vieles ihren Untertanen zugute kommen ließen und das von ihnen beherrschte Gemeinwesen zu Wohlstand und Blüte zu bringen wußten. Der bedeutendste dieser Fürsten, Federigo II. (1444—1482), war sogar ein eifriger Förderer der Kunst, freilich zumeist in Verbindung mit seinen militärischen Neigungen, die sein ganzes Wesen ausfüllten. Der glanzvolle, von den Zeitgenossen hochgepriesene Herrschersitz, den er sich in Urbino erbauen ließ, war Palast und Festung zugleich. Italienische Architekten und Bildhauer fanden lange Beschäftigung an der Errichtung und Ausschmückung des weitläufigen Baues. Von den italienischen Malern wollte aber der Herzog nichts wissen, weil er eine Vorliebe für die flandrische, den Italienern damals noch nicht vertraute Oelmalerei gefaßt hatte und darum niederländische Künstler kommen lies, die ihm Altarbilder und Porträts malten und gewebte Teppiche lieferten, mit denen er die Wände seiner Säle und Zimmer bekleidete. Giovanni Santi, der Vater Raffaels, der auch Maler war, hatte also bei dieser Bevorzugung ausländischer Maler keineswegs Ursache, seinem Fürsten eine persönliche Dankbarkeit entgegenzubringen. Trotzdem erfüllten die Taten des tapferen und siegreichen Kriegsmannes den sangeskundigen Maler mit solcher Begeisterung, daß er sie in einer Reimchronik feierte, in der er auch der hervorragendsten Künstler seiner Zeit gedenkt.

Noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte sich Raffaels Urgroßvater, der bis dahin in dem kleinen Flecken Colbordolo zwischen Urbino und dem Meere ansässig gewesen war, in Urbino niedergelassen, und bald war die Familie durch Handelsgeschäfte zu solchem Wohlstand gediehen, daß Raffaels Großvater 1464 ein Haus in der vom Markte ausgehenden Contrada del Monte kaufen konnte. Das 1482 in den Besitz seines ältesten Sohnes, Giovanni Santi, überging, der schon längere Zeit mit Magia Ciarla der Tochter eines urbinatischen Handlers, verheiratet war. Im ersten Stock dieses Hauses befand sich ein Kramladen, den auch Giovanni Santi weiter betrieb, obwohl er daneben noch das Goldschmiedehandwerk übte und als Maler tätig war. In diesem Hause wurde Raffael im Frühjahr 1483 geboren. Es ist streitig, ob der 28. März oder der 6. April sein Geburtstag gewesen ist. Wenn man Vasari, dem ersten Geschichtschreiber der italienischen Malerei, Glauben schenkt, der berichtet, daß Raffael am Karfreitag geboren und an demselben Tage, das heißt also wieder an einem Karfreitag gestorben sei, mußte es nach dem Julianischen Kalender der 28. März gewesen sein. Will man aber mehr der Grabschrift vertrauen, in der nur gesagt ist, daß er am 6. April gestorben ist, an demselben Tage, an dem er geboren wurde, ohne daß des Karfreitags gedacht wird, so wird man sich für den 6. April entscheiden müssen, der die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Von seiner Mutter kann Raffael kaum nachhaltige Einflüsse empfangen haben, da sie starb, als er im neunten Lebensjahre stand. Enger wurde das Verhältnis zu seinem Vater, der ihn nach damaliger Sitte schon mit acht Jahren in die Lehre nahm, damit er zuerst die Anfangsgründe seiner Kunst, Farbenreiben, Pinselwaschen u. s. w., erlernte. Trotzdem scheint Raffael kein frühreifes Genie oder gar ein Wunderkind im modernen Sinne gewesen zu sein. Das Impulsive, die Kraft aus eigener Eingebung aus sich heraus zu schaffen, gehörte nicht zu den Gaben, die die Natur diesem sonst so begnadeten Geiste mitgegeben wohl aber eine mit großer Zähigkeit gepaarte Anpassungs- und Aneignungsfähigkeit, die aus allem, was er in der Natur oder in der Kunst um sich herum oder in der Kunst des Altertums sah, das Beste herauszuziehen und mit seinem eignen Wesen so zu verschmelzen wußte, daß doch etwas ganz Neues und Eigenartiges herauskam, das sich mit nichts anderm vergleichen und nur mit dem Begriff „Raffaelisch“ bezeichnen läßt.

Auch Raffaels Vater starb früh, wenige Monate, nachdem sein Sohn in das zwölfte Lebensjahr eingetreten war. Gleichwohl wirkte das, was Raffael bei seinem Vater gesehen und von ihm gelernt hatte, so eindrucksvoll in ihm nach, daß man noch Jahrzehnte lang in den Werken des jungen Künstlers die Erinnerung an die Altarbilder des Vaters, ihren feierlichen Aufbau und ihre etwas gezierte Anmut, lebendig sah. Giovanni Santi war bis an sein Lebensende in den Grenzen der auf stille Andacht und fromme Innerlichkeit gerichteten umbrischen Schule geblieben, und auch bei seinem Sohne wahrte es noch geraume Zeit, bis er sich von dieser Befangenheit befreite und zu lebendiger Schönheit gelangte. Aber auch aus dieser ersten Zeit blieb ihm das beste Teil dieser bescheidenen Kunst, die lautere, innige Frömmigkeit, bis in den Anfang seines viel umspannenden Schaffens in Rom erhalten.

Verschiedene Umstände sprechen dafür, daß sich Raffael auch nach dem Tode seines Vaters noch einige Jahre, wahrscheinlich bis 1499, in Urbino aufgehalten habe. Im Jahre 1495 ließ sich dort Timoteo della Vite (1467—1523) nieder, der bis dahin ein Schüler des Francesco Francia in Bologna gewesen war. An diesen älteren und erfahrenen Künstler scheint sich Raffael angeschlossen zu haben, wovon einige seiner frühesten Bilder zu zeugen scheinen, der kleine heilige Michael im Louvre, den Raffael für den Herzog Guidobaldo von Urbino, den Nachfolger Federigos, auf einem von diesem hergegebenen Dambrett gemalt haben soll (siehe S. 12), die drei Grazien im Schloss.

zu Chantilly (siehe S 3) und Der Traum des Ritters in der Nationalgalerie in London (siehe S 3). In diesen sichtlich noch mit scheuer, zagender Hand ausgeführten Bildern, die in Zeichnung, Modellierung und Perspektive noch manche jugendliche Mängel zeigen — man beachte nur das rechte Bein der Grazie zur Linken — wollen einige Forscher gewisse Züge erkennen, die auf die Eigenart des Timoteo della Vite hinweisen. Dann waren uns in diesen Bildern Raffaels die frühesten Werke seiner Hand erhalten, die also in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein müssen.

Sicher beglaubigt als Lehrer Raffaels ist dagegen Pietro Vanucci, der unter seinem Beinamen Perugino berühmt geworden ist. Da Perugino, der von 1493 bis 1499 mit kurzen Unterbrechungen in Florenz ansässig gewesen, in dem letztgenannten Jahre nach Perugia berufen worden war, um dort das Cambio, die Gerichtshalle der Wechsler, mit Fresken zu schmücken, ist es wahrscheinlich, daß Raffael im Jahre 1499 in die Werkstatt des Meisters, des damals allgemein anerkannten und verehrten Hauptes der umbrischen Schule, getreten ist. Anfangs als Lehrling, bald aber als werktätiger Gehilfe, da Pietro Perugino schnell aus der Anstellung des Jünglings Nutzen zog. Wenn auch nicht mehr im einzelnen nachgewiesen werden kann, an welchen Schöpfungen Peruginos Raffael mitgearbeitet hat — ob, wie behauptet wird, schon an den Fresken im Cambio und an der Auferstehung Peruginos in der Galerie des Vatikans —, so ist doch die Mitwirkung des Schülers und Gehilfen jedenfalls sehr belangreich gewesen. Denn wir werden mit Staunen gewahr, wie der alternde, um diese Zeit bereits in der Mitte der Fünfziger stehende Meister sich von der neben ihm aufblühenden Jugend zu neuen Anstrengungen fortreißen läßt und wie der aufstrebende Gehilfe sich die Werke des Meisters aneignet, sie umbildet und mit seinem Wesen und dadurch mit neuem Leben erfüllt.

Der herrschende Oberton war natürlich die Weise Peruginos, mit der Raffael aber zum Teil noch die Typen, die er von seinem Vater übernommen hatte, verschmolz. Meister und Gehilfen, die in gemeinsamer Werkstatt miteinander arbeiteten, betrachteten sich als so völlig eins, daß die Gehilfen Zeichnungen ihrer Meister für die Komposition ihrer eignen Gemälde benutzten. In dieser glücklichen Zeit eines durchaus neuen Kunstschaffens war der Begriff von geistigem Eigentum und seiner Folgerung, dem geistigen Diebstahl, noch nicht vorhanden oder doch noch nicht mit juristischer Schärfe ausgebildet. Kunstlerneid erhob wohl nicht selten den Vorwurf des Plagiats, aber daß Schüler und Gehilfen in den Studienschatz ihrer Meister hineingriffen, galt als das unbestrittene Vorrecht ihrer Stellung. So gehen einige der Madonnen, die Raffael während der Lehi- und Gehilfenzeit bei Perugino geschaffen, auf Zeichnungen von dessen Hand zurück, und das Hauptwerk Raffaels, das am Ende dieser Periode seines Lebens steht, das Sposalizio in Mailand, schließt sich eng an ein Gemälde Peruginos von gleichem Inhalt an. Drei Madonnen im Berliner Museum (siehe S 1, 7 u 8), die Halbfigur Christi in der Galerie zu Brescia (siehe S 2) und der heilige Sebastian in der Galerie zu Bergamo (siehe S 2), die Madonna Conestabile della Staffa in Petersburg, ein Kleinod Raffaelischer Malerei in seinem Jugendstil (siehe S 9), die beiden Kreuzigungsbilder bei Mr. Mond in London (siehe S 6) und in Petersburg (siehe S 5), vor allem aber die Krönung der Maria in der vatikanischen Galerie (siehe S 10 u 11), sind alle in der Werkstatt Peruginos entstanden oder doch begonnen worden. In letzterem Bilde hat Raffael den ersten Anlauf zu einer figurenreichen, innerlich und äußerlich bewegten Komposition genommen, freilich noch innerhalb des Schemas und der Typen Peruginos. Aber mit welchem Feuer, mit welcher tiefen Innerlichkeit! „Wie ganz anders,“ sagt Burckhardt, „wie viel himmlisch-reiner gibt hier Raffael die süße Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als dies der Meister je getan hat!“

Noch viel entschiedener zeigt sich die Ueberlegenheit Raffaels über seinen Meister, man möchte fast sagen, seine höhere kunstleisiche Weisheit in dem schon erwähnten „Sposalizio“, wie man in Italien kurzweg die Darstellungen der Vermählung der Maria mit Joseph nennt Raffaels Bild (siehe S 13) ist, wie die Inschrift sagt, erst im Jahre 1504 vollendet worden, nachdem er bereits die Werkstatt Peruginos verlassen hatte. Dort hatte er aber das jetzt im Museum zu Caen in Frankreich befindliche Bild des Meisters gesehen, das ihm die Anregung zu dem seinigen gegeben. Wenn man in Betracht zieht, daß Raffael die Grundlage seiner Komposition, gewissermaßen den Rohstoff von seinem Meister geliefert erhielt, so wird man geneigt sein, sein eignes Verdienst nicht allzu hoch anzuschlagen. Geht man aber in die Einzelheiten ein und wird man gewahr, daß Raffael überall, wo er etwas andies gemacht, auch etwas Besseres und Edleres gemacht, so staunt man über diese geistige Reife, über diesen geläuterten Geschmack, der mit der Sicherheit des angeborenen kunstleisichen Takts über die Routine des vielbeschäftigten, rasch und flüchtig schaffenden Meisters triumphiert hat. Während bei Perugino die Figuren gleichgültig nebeneinander stehen, lebt bei Raffael jede ihr eignes Leben, und doch sind sie alle durch einen gemeinsamen Gedanken geistig miteinander verbunden. Sogar die Hände scheinen mitsprechen und ihrerseits Leben in die Komposition zu bringen, während Perugino dieses wichtige Hilfsmittel der Charakteristik noch nicht in den Bereich seines kunstleisichen Beliebs gezogen hatte.

Diese geistige Ueberlegenheit Raffaels über seinen Meister muß seinen Zeitgenossen nicht verborgen geblieben sein. Sonst wäre es kaum zu erklären, daß ein Jungling von 18 bis 20 Jahren so umfangreiche Aufträge erhalten konnte, wie sie Raffael in den Jahren 1500 bis 1504 zuteil wurden. Für Città di Castello hat er in dieser Zeit drei Altarbilder gemalt: die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino, die zu Ende des 18. Jahrhunderts zugrunde gegangen ist, für die Kirche San Agostino, die Kreuzigung bei Mr Mond in London (siehe S 6) für San Domenico und das Sposalizio für San Francesco. Die jetzt im Vatikan befindliche Krönung der Maria, auf deren Predella die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel vorgeführt werden (siehe S 10 u 11), hat er für die Franziskanerkirche in Perugia gemalt, und andre Aufträge nahm er mit, als er sich entschloß, im Herbst des Jahres 1504 nach Florenz zu gehen und in das dortige Kunstleben unterzutauchen, auf das er schon lange aus der Ferne mit bewundernden Augen geblickt hatte.

Um die Mitte des Jahres 1502 hatte sich Perugino wieder nach Florenz zurückbegeben. Raffael begleitete seinen Meister aber für jetzt nicht, sondern er hielt sich noch fast zwei Jahre in Perugia auf, vermutlich um die obengenannten Aufträge auszuführen. Daß er sie übrigens nicht allein seinem Talent, sondern auch seinem lebenswürdigen und bescheidenen Wesen verdankt haben mag, scheint aus einem Empfehlungsbriefe hervorzugehen, den ihm die Herzogin Giovanna von Montefeltro, eine Tochter des Herzogs Federico, aus Urbino mitgab, wohin sich Raffael wieder auf einige Zeit begeben hatte, bevor er seinen Weg nach Florenz nahm. In diesem an Pietro Soderini, den Gonfaloniere (Stadthaupt von Florenz) gerichteten Schreiben heißt es: „Der Ueberbringer dieses Briefes wird der Maler Raffael von Urbino sein, der, da er in seiner Verrichtung ein gutes Talent hat, den Entschluß gefaßt hat, sich einige Zeit zu seiner weiteren Ausbildung in Florenz aufzuhalten. Und da sein Vater ein sehr trefflicher und mir befreundeter Mann gewesen und auch der Sohn bescheiden und wohl gesittet ist, so liebe ich ihn in jeder Beziehung ungemein und wünsche, daß er es zu einer guten Vollkommenheit bringe. Ich empfehle ihn somit Eurer Heilichkeit auf das angelegentlichste, soviel ich nur vermag, und ersuche Euch, es

moge Euch aus Liebe zu mir gefallen, ihm in jedem vorkommenden Falle alle Hilfe und Begünstigung angedeihen zu lassen "

Da dieser Brief vom 1. Oktober 1504 datiert ist, ist anzunehmen, daß Raffael noch im Laufe des Oktobers in Florenz eintraf. Die Macht und die Fülle der neuen Eindrücke, die auf den Jungling einstürzten, mögen anfangs wohl überwiegend gewesen sein. Aber ebenso schnell mögen ihn die ruhige Klarheit seines Geistes und sein glückliches Anpassungsvermögen, das nur annahm, was seinem innersten Wesen zusagte, über die erste Verwirrung hinweggeholfen haben. Schon sein fleißiges Schaffen spricht dagegen, daß er sich durch die gewaltigen Werke der Großen um ihn nieder gedrückt gefühlt hätte oder gar entmutigt worden wäre. An Michelangelos titanischer Kraft mag er ehrfurchtsvoll, aber zunächst ohne innere Anteilnahme vorbeigegangen sein. Er wußte, daß er dazu noch nicht reif genug war. Desto mehr fesselten ihn die malerischen Wunder und der unergründliche Zauber Leonardos, der um diese Zeit sein vollkommenstes Malerwerk, das Bildnis der Mona Lisa, den staunenden Kunstgenossen enthielt hatte, das doch wie jedes andre Bild von Menschenhand gemalt sein mußte und doch wie eine himmlische Offenbarung, als etwas nie vorher Gesehenes wirkte, und neben Leonardo da Vinci waren es besonders die stille, feierliche Größe und die seelenvolle Innigkeit der Altarbilder des Fra Bartolommeo, die auf den jungen Raffael einwirkten. Sie sagten ihm am meisten zu, weil sie ihm den Uebergang von seinen Schulüberlieferungen zu einer neuen, freieren, lebendigeren und tieferen Auffassung erleichterten. Es war kein volliger Bruch, sondern ein langsames Wachsen. Und als ein Drittes kam noch der Wirklichkeitssinn, das dramatische Leben hinzu, das alle Werke der florentinischen Schule erfüllt. Sich dieses anzueignen, war für Raffael vielleicht das Erstrebenswerteste, aber auch Schwierigste.

Das kummerte ihn jedoch zunächst noch nicht, obwohl gerade um die Zeit, als er in das florentinische Kunstleben eintrat, dieses von Grund aus durch die beiden grossartigen Schlachtenkartons aufgehört worden war, die Leonardo da Vinci und Michelangelo im Wettstreit miteinander geschaffen hatten. Nach diesen Kartons, von denen der des ersten die Schlacht bei Anghiari, einen Sieg der Florentiner über mailändische Truppen darstellte, während der Michelangelos eine Episode aus den Kämpfen der Florentiner mit den Pisanern behandelte, sollten Wandgemälde im Ratsaal des Palazzo Vecchio ausgeführt werden. Es kam nicht dazu, aber die Kartons blieben noch lange an einem öffentlichen Orte ausgestellt und dienten zahlreichen Künstlern als eine Quelle des Studiums und der Bewunderung. Wer von den beiden Meistern den Preis davongetragen, war lange Zeit der Gegenstand heftigsten Streites. Raffael, der sicherlich auch zu denen gehört hatte, die nach den Kartons studiert und gezeichnet haben, scheint sich mehr zu Leonardos Werk hingeneigt zu haben. Denn aus der Beschreibung, die Leonardo von seiner Komposition hinterlassen - der Karton selbst ist frühzeitig zugrunde gegangen -, geht deutlich hervor, daß sie Raffael vorgeschwebt, als er den Entwurf zur Konstantinusschlacht in der letzten der vatikanischen Stützen in Angriff nahm.

Auf dem Karton Michelangelos, in dessen Komposition die Ueberraschung im Abzuziehender Soldaten durch die plötzliche Ankunft der Feinde eine bedeutsame Rolle spielte, mag die staunenswerte Beherrschung des Anatomischen in den nackten und halb nackten Menschengestalten dem jungen Urbinaten deutlich gezeigt haben, was ihm nach dieser Richtung noch alles fehlte. Raffaels Handzeichnungen lassen fortan erkennen, daß Michelangelos Lehren auf fruchtbaren Boden gefallen. Alles Befangene und Unbeholfene, das bis dahin noch die Darstellungsweise Raffaels gebunden hatte, fiel nach und nach von ihm ab und fortan verschmolz sich die freie Schönheit mit sicherer Lebendigkeit.

Den stärksten Einfluß von allen Florentinern, einen stärkeren noch als Leonardo, hat der Dominikanermönch Fra Bartolommeo della Porta auf Raffael gehabt, der mit jenem ein enges Freundschaftsverhältnis geschlossen, das sich am Ende so gestaltete, daß der kunstgewandte Mönch nicht bloß der Gebende, sondern auch der Empfangende war. Fra Bartolommeo hatte selbst viel von Leonardo gelernt, und die Verehrung, die er vor ihm empfand, übertrug er auf seinen jüngeren Freund, der für Leonardos umfassende Weisheit dadurch noch empfänglicher wurde. Was der Dominikaner an eigenem Können besaß, war der hochentwickelte Sinn für die Wirkung des architektonischen Aufbaus der Gruppen. Während die umbrische Schule sich mit einer losen Nebeneinanderstellung der Figuren begnügte, legten die Florentiner ein Gewicht auf die Entfaltung von Kontrasten in der Gruppenbildung und auf die kunstvolle Steigerung des Eindrucks durch die Anordnung der Figuren in mehreren Reihen übereinander. Darauf verstand sich Fra Bartolommeo vortrefflich, und dazu kam noch sein Geschmack in der Anordnung der Gewandung, seine Kunst, die Falten in breiten, ruhigen Massen anzulegen und dadurch die Feierlichkeit der Gesamtwirkung zu erhöhen. Das alles lernte Raffael von ihm. Es ist aber merkwürdig, daß die Schönheit und Harmonie des architektonischen Aufbaus, die er an Fra Bartolommeo bewunderte, weniger in den großen Altargemälden, die ihn in seiner florentinischen Zeit beschäftigten, als in den kleinen Madonnenbildern zum Ausdruck kamen, die seinem Schaffen in dieser Zeit das eigentliche Gepräge gaben.

Von den Altarbildern tragen sogar noch zwei in der Komposition wie in der Bildung der Typen, in der Haltung wie in dem Ausdruck der Figuren ganz und gar den Stempel der umbrischen Schule. Das eine hat Raffael im Jahre 1505 für das Nonnenkloster San Antonio in Perugia gemalt, von wo es nach mannigfachen Wanderungen nach London gelangt ist. Hier erwarb es der Amerikaner Mr. Pierpont-Morgan für 2000 000 Mark, wodurch das Bild zu einer Berühmtheit gelangt ist, die in keinem Verhältnis zu seinem künstlerischen Werte steht. Auf dem Hauptbilde sind die thronende Madonna mit dem Kinde, links die Heiligen Katharina und Petrus, rechts Dorothea und Paulus und in dem Tympanon darüber der segnende Gottvater zwischen zwei Engeln dargestellt (siehe S. 20). Auf den zugehörigen Predellafiguren, die in verschiedene Hände geraten sind, sieht man u. a. die Kreuztragung und die Heiligen Franziskus und Antonius (siehe S. 21). Das zweite Bild, die sogenannte Madonna Ansidesi, für die Kapelle der Familie dieses Namens in der Servitenkirche zu Perugia gemalt (jetzt in der Nationalgalerie in London, siehe S. 22), trägt zwar die Jahreszahl 1507, aber es muß in seiner ersten Anlage um mehrere Jahre früher entstanden sein, da es einen noch schärfer ausgeprägten umbrischen Charakter und auch größere Gebundenheit der Auffassung zeigt als das zuvor genannte Altarbild. Dagegen läßt ein Freskogemälde, das Raffael 1505 in der Kirche San Severo in Perugia auszuführen begann, aber nicht ganz vollendete, in seiner großgedachten Komposition, in ihrer Gliederung und lebendigen Bewegung bei aller Feierlichkeit des Gesamteindrucks bereits etwas von dem Einfluß des Fra Bartolommeo erkennen. Es stellt die Verehrung der heiligen Dreieinigkeit dar, ist aber so zerstört, daß der obere Teil mit dem die Komposition abschließenden Gottvater ganz verschwunden ist. Raffael hat anscheinend nur kurze Zeit an diesem Werke in Perugia gearbeitet, da es ihn wieder mächtig nach Florenz zurückzog. Er ließ die Arbeit liegen, und in späteren Jahren empfand man den leeren Raum unter dem Fresko so störend, daß man Perugino beauftragte, ihn mit einer Reihe von Heiligenfiguren zu füllen (siehe S. 30).

Ganz unter der Herrschaft der von Fra Bartolommeo zu hoher Meisterschaft entwickelten Kompositionsgesetze steht das Altarbild der Madonna del Baldacchino



(siehe S 66), das Raffael unvollendet von Florenz nach Rom nahm und das erst nach seinem Tode, von Schülern fertig gemalt, seine Werkstatt verließ. Wie die vier Heiligen zu beiden Seiten des Thrones der Madonna in feierlicher Haltung und doch lebendig kontrastiert stehen, war ganz im Geiste des Fra Bartolommeo gedacht, während die Madonna selbst, die mit demüthiger Bescheidenheit und doch mit einem Anflug mütterlichen Stolzes auf das Kind blickt, ein echt Raffaelsches Gepräge trägt. Sie gehört bereits in die Reihe jener Madonnengestalten, in denen Raffael gewissermaßen das letzte Wort gesagt hat, das er über dieses Thema überhaupt zu sagen wußte. Die beiden oben schwebenden Engel wirken durch ihre heftigen Bewegungen eher störend als daß sie die Komposition harmonisch abschließen. Sie sind denn auch von Schülern hineingemalt, die sich damit begnügten, die beiden Engel aus dem Fresko in Sa Maria della Pace in Rom (siehe S 68) zu kopieren.

Aber nicht die großen Altarbilder sind es, die dem Schaffen Raffaels in seiner florentinischen Periode Richtung und Inhalt gegeben haben. So ganz und gar tritt vielmehr der Madonnenmaler bei Raffael in den Vordergrund, daß alles andere, auch seine Tätigkeit als Bildnismaler dahinter verschwindet. Sein ganzes Sinnen und Trachten ist auf die erschöpfende Behandlung dieses einen Gegenstandes gerichtet, und zu der langen Reihe seiner gemalten Madonnenbilder tritt noch eine Fülle von Zeichnungen hinzu, in denen er entweder jene vorbereitete oder neue Gedanken entwickelte, zu deren Ausführung er später nicht mehr kam. (Vgl. die untenstehende Abbildung.) Denn wie sehr auch die Madonnen Raffaels in ihrer abgeklärten Ruhe, in ihrer harmonischen Geschlossenheit und in dem wunderbaren Zusammenklang mit der Landschaft den Eindruck glücklicher, plötzlich gekommener Eingebungen der Phantasie machen, wenn sie uns auch als scheinbar mühelos, „wie aus dem Nichts geboren“ erscheinen mögen, so sind sie doch, wie die noch zahlreich erhaltenen Einzelstudien und Kompositionsversuche beweisen, Erzeugnisse langsam abwagender Ueberlegung. Dann liegt eben eines der Geheimnisse des Zaubers, der von allen Werken Raffaels ausgeht, daß er die Mühen der Vorarbeiten zu verbergen wußte und jedes seiner Bilder als ein in sich Fertiges auf den Beschauer wirkt. Die allgemeine Empfindung, daß so etwas durch und durch Vollendetes auch leicht und plötzlich geschaffen sein müsse, hat sich am schönsten in der wie es scheint, zuerst im 18. Jahrhundert aufgetauchten Sage ausgedrückt,



Entwurf zu einem Madonnenbilde  
Federzeichnung in der Albertina in Wien

die sich an die Entstehung der Madonna della Sedia knüpft (siehe S 78). Danach soll Raffael, als er eines Tages durch den Hof des Vatikans schritt und dort eine römische Bäuerin mit ihrem Kinde sitzen sah, durch den Anblick der schönen Gruppe so gefesselt worden sein, daß er nach dem ersten besten Gegenstande in seiner Nähe gegriffen — es war der Boden einer Tonne — und darauf die Gruppe schnell festgehalten habe. Man wollte daraus die anscheinend ungewöhnliche Form des Bildes erklären. Das Rundbild, das Tondo, war aber eine

gelaufene Form der florentinischen Maler und Marmorbildner des 15. Jahrhunderts, und das war zugleich das einzige, das Raffael von seinen Vorgängern zu gelegentlicher Verwendung entlehnte, als er das Madonnen Thema in Angriff nahm. Die Madonna della Sedia aber war das letzte Glied in dieser Entwicklungsreihe, eine florentinische Erinnerung in römische Formen gegossen.

Die einzelnen Stufen dieser Reihe vermögen wir in zeitlicher Folge nicht festzustellen, da Raffael nur vier dieser florentinischen Madonnen, die Madonna im Grunen in Wien (siehe S. 25), die Madonna mit dem Lamm in Madrid (siehe S. 19), die schöne Gartnerin im Louvre (siehe S. 33) und die Madonna Niccolini bei Lord Cowper (siehe S. 36) mit Jahreszahlen bezeichnet hat, die sich in dem Zeitraum von 1506—1508 bewegen. Während die letztere nur die Madonna mit dem Kinde zeigt, bieten die andern drei eine reichere Gruppierung: zweimal die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, das dritte Mal die Madonna mit dem auf einem Lamm reitenden Kinde und dem Nahrater Joseph. Es läßt sich also nicht einmal behaupten, daß Raffael von der einfachsten Gruppe allmählich zu einer reicheren Komposition aufgestiegen sei und zuletzt den architektonischen Gruppenbau innerhalb eines gleichschenkligen Dreiecks bevorzugt habe. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß er die verschiedenen Gruppierungen schon von Anfang an ins Auge gefaßt und eine jede innerhalb des vierjährigen Aufenthalts in Florenz zur höchsten Vollendung zu bringen gesucht habe.

Wornin die große, epochemachende Neuerung Raffaels als Madonnenmaler besteht, ist sein vollständiger Bruch mit der florentinischen Ueberlieferung. Auch die Florentiner des 15. Jahrhunderts hatten Madonnen und heilige Familien in Mengen gemalt, deren feierliche Kälte und unnahbare Höhe aber eine Schranke zwischen sich und den Beschauern aufrichteten, so daß wohl die äußere Andacht, die Devotion, nicht aber das Gefühl befriedigt wurde. Raffael riß diese Schranke nieder, indem er, ohne das Andachtsgefühl zu verringern, die Mutter mit dem heiligen Kinde in die Sphäre des bürgerlichen Familienlebens rückte. Es sind rein menschliche Empfindungen, die diese Mutter wie jede andre Mutter beseelen, und das Kind hat die strenge, abweisende Miene des künftigen Weltenrichters verloren, um seiner Zärtlichkeit für die Mutter und seinen kindlichen Spielen zu leben, um Kind unter Kindern zu sein. Welch ein feiner Beobachter muß dieser junge Mann von zweiundzwanzig Jahren gewesen sein, um alle diese Regungen der Kinderseele zu so mannigfaltigem und in jedem Einzelzug wahren Ausdruck zu bringen! In einem Alter, wo die Mehrzahl seiner Kunstgenossen sicherlich andern Vergnügungen nachging, hat sich Raffael in das Gemütsleben des Kindes vertieft und alles zusammengetragen, was diesem Sinnbilde höchsten Jaucheglücks lebendigen Reiz verleihen konnte. Anfangs legte er sich noch trotz starker Betonung der innigsten Zusammengehörigkeit zwischen Mutter und Kind eine scheue Zurückhaltung auf. In der Madonna del Granduca, die den Uebergang von der Gebundenheit der umbrischen Schule zu der seelenvolleren und freieren Auffassung des florentinischen Stils vermittelt (siehe S. 16), kann die Madonna das Wunder, das sie in ihren Armen hält, noch kaum begreifen. Sie wagt nicht, die Augen aufzuschlagen. Aber sie drückt doch das Kind, das sich schutzbegehrend an sie drängt, mit inniger Zärtlichkeit und der glücklichen Gewißheit des Besitzes an sich. Noch lebhafter spricht sich diese Besitzesfreude in der Madonna Tempi (siehe S. 17) aus, und bald kommt noch eine stärkere Bewegung in die Gruppe, indem sich das Kind auf dem Schoße der Mutter aufzurichten sucht und dabei vernügt mit den Beinen strampelt wie es der Künstler oft genug im Leben beobachtet hatte (siehe S. 18). Nichts, das er gesehen, ließ er unverwertet, wenn er es auch vorläufig nur in seinen

Skizzenbüchern aufbewahrt. Wenn alle Bewegungsmotive einstweilen erschöpft waren, erweiterte er die Gruppe, indem er dem heiligen Kinde den kleinen Johannes als älteren Spielgefährten gesellt, der dem jüngeren einen Stieglitz (siehe S 26) oder ein Rohikreuz (siehe S 25) bringt oder sich in scheuer Anbetung vor ihm neigt (siehe S 27). Diese drei Perlen unter den Madonnen aus der florentinischen Zeit sind nicht bloß in der Komposition dem pyramidalen Aufbau, sondern auch in der feinen Durchbildung der Landschaft miteinander verwandt, die über die allgemeinen Züge der umbrischen Schule hinaus das individuelle florentinische Gepräge erhalten hat. Nicht bloß im Vordergrund ist jede Pflanze, jedes Blatt, jedes Blümchen, das den Wiesenteppich mustert, mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt — dieselbe Sorgfalt erstreckt sich auch auf die Bäume, die Felsen, Flüsse, Hügel und Berge im Hintergrunde, auf die an ihrem Fuße liegenden Weiler und Städtchen mit ihren weiß leuchtenden Häusern, Mauern und Türmen. Diesen landschaftlichen Hintergründen liegen unzweifelhaft eifrige Studien nach der Natur zugrunde. So erkennt man z. B. auf einem zu dieser Gruppe gehörigen Bilde, dessen Original verloren gegangen ist, im Hintergrunde rechts das Kloster San Salvi bei Florenz (siehe S 59 links). An den landschaftlichen Studien hielt Raffael auch nach seiner Übersiedlung nach Rom fest, wo dann die altrömische Ruinenwelt in den Kreis seiner Anschauungen trat und fortan eine wichtige Rolle in seinen Landschaften spielte.

Wenn der heilige Joseph, der Nahvater, noch zu der Gruppe der Madonnen mit dem Kinde hinzutritt, erweitert sich die Komposition zu einer „heiligen Familie“, die also die letzte und reife Form dieser Schilderungen bürgerlichen Familienlebens darstellt, bei denen nur noch die Heiligenscheine an ihre ursprüngliche Herkunft erinnern. Während Joseph auf dem anscheinend ältesten Bilde dieser Reihe, der Madonna unter dem Palmbaum (siehe S 29), noch vor dem Christuskinde kniet, bildet er auf der Madonna Canigiani, auf der auch die heilige Elisabeth, die Mutter des kleinen Johannes, dargestellt ist, die Spitze der zum Dreieck gerichteten Komposition (siehe S 27), und dieselbe Stellung hat er auch auf der Madonna mit dem Lamm (siehe S 19) beibehalten, auf der sich die Komposition von dem Dreieckschema wieder mehr zu einer freieren Auffassung entfernt hat. Auf den beiden letztgenannten Bildern ist wieder der Einfluß des Fra Bartolommeo deutlich erkennbar, nicht bloß in der Komposition im allgemeinen, sondern besonders auch in der Charakteristik des Kopfes des heiligen Joseph und in der Anordnung seiner Gewandung, während das Motiv zu dem mit dem Lamm spielenden Christuskinde und zu der sich zu ihm herabbeugenden Madonna wohl einer bekannten Komposition von Leonardo da Vinci, der heiligen Anna selbstritt, entnommen ist, die in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Florenz viel bewundert wurde.

Über nicht wenigen Madonnenbildern Raffaels aus der florentinischen wie aus der römischen Zeit hat der Unstern gewaltet, daß sie entweder verloren gegangen oder im Dunkel des Privatbesitzes verschollen sind, nachdem sie kurze Zeit in der Öffentlichkeit geglänzt. Ihre Existenz wird uns nur durch Kopien bezeugt, deren größere oder geringere Zahl zugleich der Gadmesser ihrer Popularität ist. Es ist begreiflich, daß die Eigentümer dieser Kopien fest überzeugt sind, die Originale zu besitzen, und so gibt es besonders in England kaum eine größere Privatsammlung, die sich nicht des Besitzes eines echten Raffaels rühmt. Für die unbefangene Kritik ist es nur von Interesse festzustellen, inwieweit diese Kopien sich den verlorenen Originalen nähern, damit sie uns als Hilfsmittel zur Wiederherstellung des Verlorenen dienen können, und da alles, worin wenigstens noch der Geist Raffaels zu erkennen ist, von unschätzbarem Werte ist, haben wir in dieses Werk, das von dem Reichtum des Meisters Raffael eine möglichst

vollständige Vorstellung geben will, auch Kopien aufgenommen, aber nur solche, von denen es unzweifelhaft ist, daß sie auf ein Original Raffaels zurückgehen

Es ist zwar nicht ausgeschlossen, daß gelegentlich noch wirkliche Originalgemälde Raffaels aus der Verschollenheit auftauchen werden. Ist doch erst vor kurzem ein Gemäldebruchstück in der Nationalgalerie in Rom als der untere Teil des verloren geglaubten Originals von Raffaels sogenannter Madonna di Loreto, von der mehrere Kopien vorhanden sind (siehe S. 80), erkannt worden. Aber im allgemeinen wird man gut tun, die so häufig auftauchenden Nachrichten von der Entdeckung Raffaelscher Bilder — es sind fast immer Madonnen oder heilige Familien — mit größtem Mißtrauen aufzunehmen. Bei der kurzen Lebenszeit Raffaels steht es fest, daß er selbst bei Bildern, die er mit seinem Namen ausdrücklich als sein künstlerisches Eigentum bezeichnet hat, die Ausführung Schülern überlassen hat, besonders in seiner römischen Zeit, wo große Aufgaben seine geistigen Kräfte aufs äußerste anspannten und noch größere Zukunftspläne seine rastlos arbeitende Phantasie beschäftigten. Hat er doch selbst die Ausführung eines so kleinen Bildchens, wie es die Vision des Hiesekiel ist (siehe S. 60), seinem Schüler Giulio Romano überlassen, der seinen künstlerischen Absichten am meisten genügt zu haben scheint.

Raffael hat sich in Florenz auch als Bildnismaler betätigt, als Bildnismaler der und heilige Familien für ihre Hauskapellen und Hausaltäre bestellten Bildnisse gehö-  
 zu den ersten Arbeiten wohl eines jeden  
 der Malerei beflossenen Jünglings, und  
 Raffael wird ebenfalls schon in Urbino  
 und Perugia Bildnisse gemalt haben, von  
 denen jedoch anscheinend nur eines übrig  
 geblieben ist (siehe S. 4). Wenn der  
 scharfsinnige italienische Bilderkenner Mo-  
 nelli mit der Zuschreibung dieses Bildes an  
 den jungen Raffael recht hat, würde es um  
 so interessanter sein, als es seinen Lehr-  
 meister Pietro Perugino darstellt, dessen  
 ganze Art darin unverkennbar ist. In  
 Florenz geriet Raffael aber bald unter den  
 Bann Leonardos da Vinci, der mit seinem  
 Bildnis der Mona Lisa das Höchste ge-  
 schaffen hatte, was man bis dahin in der  
 Darstellung weiblicher Anmut und geheim-  
 nisvollen, rätselhaften Seelenlebens gesehen.  
 Letzteres blieb freilich allen Nachahmern  
 unergründlich. Um so leichter ließ sich  
 aber die gesamte Anordnung und die un-  
 vergleichlich reizvolle und doch so natür-  
 liche Art, wie die Hände übereinander



Bildnisstudie Federzeichnung im Louvre zu Paris

gelegt sind, nachahmen, und das hat auch Raffael in dem Bildnis der Maddalena Doni, der Gattin des kunstliebenden florentinischen Kaufmanns Angelo Doni, getan, den Raffael als Seitenstück dazu ebenfalls porträtiert hat (siehe S. 14). Wenn man aber von jener äußeren Anlehnung an Leonardo absieht (vgl. dazu die obenstehende Zeichnung), ist die Maddalena Doni durch eine weite Kluft von der Mona Lisa getrennt. In den Kreis aller Regungen und Äußerungen der Mutterliebe einzudringen, war ihm

um diese Zeit bereits gelungen oder er war doch nahe daran. Aber ein menschliches Wesen gleichsam an der Wurzel zu fassen, seine Seele zu entschleiern und sie im Anlitz wiederzuspiegeln, vermochte Raffael damals noch nicht. Dazu war er noch zu jung, und es mag sein, daß ihn ein so wenig anziehendes, so wenig mit äußeren Reizen und vielleicht auch mit geistigen Gaben ausgestattetes Modell wie die Maddalena Doni nicht so stark fesselte, daß er sich die Mühe genommen hätte, ihren geistigen Regungen nachzugehen. Einen lebhaften Ausdruck geistigen Lebens vermissen wir auch an der sogenannten Donna Gravidia im Palazzo Pitti (siehe S. 23) und in dem Bildnis einer unbekannten Florentinenn in der Tribuna der Uffizien, das übrigens jetzt allgemein Raffael abgesprochen wird, wenn es auch noch als ein Meisterwerk italienischer Bildnismalerei aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gilt (siehe im Anhang S. 138). Wie Raffael selbst um diese Zeit ausgesehen hat, zeigt uns sein Selbstbildnis in den Uffizien, übrigens das einzige authentische Bildnis, das wir von Raffael überhaupt besitzen (siehe das Titelbild), abgesehen von dem Bildnis auf dem Freskogemälde der Schule von Athen, wo die eine der beiden zu äußerst rechts stehenden Figuren, von der wenig mehr als der Kopf zu sehen ist, dieselben Züge trägt (siehe S. 42).

In das Ende von Raffaels Aufenthalt in Florenz fällt auch sein erstes größeres Geschichtsbild, womit er also auch als Erzähler mit seinen florentinischen Kunstgenossen in Wettbewerb trat. Den Auftrag dazu hatte er schon von Perugia mitgebracht, wo Madonna Atalanta Baglioni zum Gedächtnis ihres ermordeten Sohnes ein Altarbild in ihrer Familienkapelle in San Francesco zu stiften beschlossen hatte. Raffael nahm sich, wie zahlreiche Vorstudien beweisen, Zeit. Zuerst hatte er, wohl dem Wunsch der Bestellerin entsprechend, an eine Klage um den Leichnam Christi gedacht. Nach mehreren Veränderungen der Komposition wurde aber zuletzt die berühmte Grablegung (jetzt in der Galerie Borghese in Rom, siehe S. 31 u. 32) daraus, die Raffael in Perugia selbst, wo er sich zu diesem Zwecke 1507 einige Zeit aufhielt, fertig malte. Aber trotz dieser langwierigen Vorbereitungen oder vielleicht gerade darum macht das Werk nicht den hinreißenden, auf den ersten Blick gewinnenden und erwarmenden Eindruck, den die florentinischen Madonnen und heiligen Familien Raffaels in uns wecken. Aus der Komposition haucht uns die Kälte der Ueberlegung an, blickt die Mühe des häufigen Probierens heraus. Sie klafft in zwei Hälften auseinander, deren linke größere, die eigentliche Handlung der Grabtragung, ganz allein für sich bestehen könnte, während die rechte, die Sorge der Frauen um die ohnmächtig zusammengebrochene Maria, noch der Uebenest des ursprünglichen Gedankens, der Klage um den Leichnam, zu sein scheint. Starker als bei irgend einem andern Werke seiner florentinischen Zeit hat auf Raffael hier das Vorbild Michelangelos eingewirkt, ein Beweis, daß er sich nicht in seinem gewohnten Fahrwasser fühlte, wie denn überhaupt das Tragische seinem heiteren und ruhevollen Wesen fern lag. Der Leichnam Christi ist dem toten Heiland auf dem Schoße der Madonna in der berühmten Pietà in der Peterskirche nachgebildet, und die auf dem Erdboden vor der Madonna hockende Frau ist in dem auffallenden Bewegungsmotiv mit der Maria auf Michelangelos heiliger Familie in der Tribuna der Uffizien in Florenz eng verwandt, die Michelangelo um 1503 für denselben Angelo Doni gemalt hat, mit dem Raffael in Verbindung stand.

Fruchtbarer sollte Raffaels Berührung mit Michelangelo aber erst werden, als er 1508 nach Rom ging, wo sich ihm bald eine Tätigkeit eröffnete, wie sie noch niemals einem Künstler vor ihm geboten worden war. Es ist ungewiß, ob Raffael auf eigene Faust nach Rom gegangen ist, weil in Florenz die Aufträge seltener geworden waren und sich ihm in Rom glanzendere Aussichten zu eröffnen schienen, oder ob er,

wie Vasari berichtet, durch seinen Landsmann Bramante, den großen Architekten, der von Papst Julius II eben mit dem Neubau der Peterskirche beauftragt worden war, nach Rom berufen wurde, weil der Papst einige Zimmer im Vatikan ausmalen lassen wollte. Wohl war Raffael ein Künstler von gutbegründetem, anerkanntem Ruf, der sich zuletzt in Florenz einen Platz unter den ersten errungen hatte. Aber bis nach Rom konnte sein Ruf kaum gedrungen sein, und mit Michelangelo, den der Papst bereits mit großen Aufträgen bedacht hatte, konnte er sich vollends nicht messen. Es ist also kaum anzunehmen, daß Raffael ohne gewichtige Fürsprache vom Papste des Vertrauens gewürdigt worden war, einen Anteil an der Ausschmückung jener Zimmer zu erhalten. Denn zunächst handelte es sich nur um eine Arbeit neben andern, da bereits vor Raffael mehrere Maler, unter ihnen Giovanni Antonio Bazzi, genannt Soddoma, und Raffaels Lehrmeister, Perugino, an der Ausmalung der Räume tätig gewesen waren. Im September 1508 muß Raffael selbst schon in vollster Arbeit gesteckt haben, da er in einem vom 5. September datierten Briefe an den ihm befreundeten Maler Francesco Francia in Bologna von seinen „wichtigen und ununterbrochenen Beschäftigungen“ und auch davon spricht, daß er bereits Gehilfen herangezogen habe. Er muß also das Werk rasch gefordert haben, und es fand in dem Maße den Beifall des Papstes, daß dieser ihm die Ausmalung aller Räume übertrug, ohne daß er die bereits vorhandenen Arbeiten seiner Vorgänger zu schonen brauchte. Wenn es Raffael mit einigen dennoch tat, so geschah es zumeist aus Pietät gegen seinen Lehrmeister Perugino.

Zur Ausmalung waren drei gewählte Zimmer im zweiten Stockwerk des von Papst Nikolaus V. erbauten Teils des vatikanischen Palastes bestimmt, an die sich ein vierter, größerer, saalartiger Raum anschloß. Diese vier Räume sind unter dem Namen der „Stanzen Raffaels“ weltberühmt geworden, denn sie sind das erste Denkmal einer neuen Geschichtsmalerei großen, monumentalen Stils, die als ewiges, aber uneinleitetes Vorbild die folgenden Jahrhunderte beherrscht hat. Raffael begann seine Arbeit mit dem mittleren der drei kleineren Zimmer, das ursprünglich die Bibliothek des Papstes aufnehmen sollte, später aber den Namen „Stanza della Segnatura“ erhalten hat, weil in diesem Raum unter dem Vorsitz des Papstes Recht gesprochen, insbesondere über Gnadenakte verhandelt wurde, die, nachdem sie bewilligt, mit dem päpstlichen Siegel (signo, segno) versehen wurden. Die Wahl der Motive, die den Decken und Wandmalereien zugrunde liegen, war aber unzweifelhaft durch die ursprüngliche Bestimmung des Raumes als Bibliothek bedingt worden. Wie damals die Bücherschatze nach den vier Wissenschaften, nach den „vier Fakultäten“ geordnet wurden, tritt zunächst in den Deckenbildern, die gleichsam das Wahrzeichen des Raumes sind, in den Rundbildern der Theologie und Philosophie, der Jurisprudenz und Poesie, von denen das letztere bereits den römischen Stil Raffaels in hoher Vollendung zeigt, klar zutage (siehe S. 43, 48 u. 49). Die großen Wandgemälde unter diesen Rundbildern stehen mit ihnen in engstem Zusammenhang. Sie veranschaulichen in großen Zügen den ganzen Gedankenkreis, in dem sich damals die gesamte geistliche und weltliche Gelehrsamkeit, Glauben und Wissen, bewegte, und Gelehrte sind es ohne Zweifel gewesen, die den ungelehrten, aber sehr lernbegierigen Künstler, sei es in wohlausgearbeitetem Programm, sei es auch nur in anregenden Gesprächen, den Rohstoff geliefert haben, aus dem er die beiden gewaltigen Kompositionen formte, die unter dem Namen der „Disputa“ und der „Schule von Athen“ bekannt sind. Auf dem ersten Bilde, mit dem Raffael seine Arbeit begonnen hat, handelt es sich aber nicht, wie Vasari das Bild gedeutet hat, um eine Disputation, um einen theologischen Streit, sondern um eine Verherrlichung der heiligen Dreieinigkeit, um eine himmlische Vision, die denen auf Erden zuteil

wird, die im Glauben ihre höchste Befriedigung gefunden haben (siehe S. 40). Wie die zahlreichen Studienblätter beweisen, hat keines der Gemälde den Künstler so viele Mühen und Sorgen gekostet wie dieses, vielleicht weil er an diesen erhabenen Gegenstand schon eine höchste KRAFTANSTRENGUNG wenden wollte, vielleicht auch weil seine Seele von weltlichen Gedanken beunruhigt war. Denn zur Zeit, als er an der Disputa arbeitete, hatte eine Leidenschaft sein Herz ergriffen, der er in fünf Sonetten Ausdruck gab, die er auf Studienblättern zur Disputa niedergeschrieben hat. Diese ungewohnte Arbeit muß ihm besonders schwer geworden sein, da er das Niedergeschriebene oft ausstrich und umanderte, ohne daß es ihm gelungen ist, etwas Vollkommenes in der Form oder auch nur etwas Besonderes im Gedanken herauszubringen.



Studien zur Disputa mit einem Sonett Raffaels. Zeichnung im Britischen Museum in London.

Das Sonett, das auf der Zeichnung niedergeschrieben ist, die wir hier in Verkleinerung wiedergeben, möge als Probe von Raffaels poetischer Ausdrucksweise dienen, zugleich aber auch als Zeugnis der Leidenschaft, die ihn während seiner großen Arbeit an der Stanza della Segnatura egriffen hatte.

Suß mahnt das Denken an die Stunde mich,  
Als ich dich fand, und nur mit bangem Zigen  
Schied ich von dir. Wie mir, so hort' ich sagen,  
Ist, wem auf weitem Meer sein Stern erblich.  
O Zunge, spreng' jedes Band und sprich  
Von diesem Leid, das Amor mir zu tragen,  
Zu dulden gab, von unerhörten Plagen,  
Und dennoch dank ich ihm und preise dich!  
Sechs Stunden war es, seit die Sonne schwand,  
Da kam die andre vor mir aufgestiegen,  
Wie so ermutigend sie vor mir stand!  
Ich aber mußte meiner Glut erliegen,  
Noch quält sie mich und halt' das Wort gebannt,  
Und so im Leiden duld' ich stillverschwiegen.

Wem Raffael eine so leidenschaftliche Neigung zugewendet hat, wird auf immer ein unergrundliches Geheimnis bleiben. Wohl spricht Vasari von einer Geliebten Raffaels, der er bis zu seinem Ende treu geblieben und die erst kurz vor seinem Tode sein Haus verlassen habe. Wenn er aber auch hinzufügt, daß Raffaels letzte Krankheit eine Folge seiner Ausschweifungen gewesen sei, so gibt er damit nur später entstandenes Werkstattgerede oder boswillige Verleumdungen von Raffaels Feinden wieder, da alle gleichzeitigen Nachrichten über Raffaels Tod nicht die geringste Andeutung davon geben, sondern von Raffael nur in den Ausdrücken höchster Achtung zu reden wissen. Wo man nichts Sicheres zu sagen wußte, suchte man sich mit Erfindungen zu behelfen. Schon im 17. Jahrhundert tauchte die Sage von der Fornarina, einer schönen römischen Backerstochter, auf, die Raffaels Geliebte gewesen, und man glaubte auch bald ihr Bildnis gefunden zu haben. Lange Zeit stritten sich ein schönes Frauenbild in der Tribuna der Uffizien in Florenz und die Halbfigur einer Frau mit entblößtem Oberkörper im Palazzo Barberini in Rom (siehe S. 74) um den Vorzug, das wahre Bildnis der Fornarina zu sein. Aber wie jenes jetzt als ein Werk des 1511 nach Rom gekommenen Venezianers Sebastiano del Piombo erkannt worden ist, so wird auch dieses, trotzdem daß auf dem Armband der Schönen RAPHAEL VRBINAS steht, dem Meister abgesprochen und höchstens zugestanden, daß Giulio Romano eine Aktzeichnung seines Meisters benutzt und danach dieses Bild gemalt habe. Man mochte Raffael selbst die Geschmacklosigkeit nicht zutrauen, daß er seine Geliebte in solcher Form als sein Eigentum gekennzeichnet habe.

Auch Raffaels Werke, die uns sonst keine Rätsel aufgeben, sondern das Wesen ihres Schöpfers mit der Klarheit eines Spiegels zuruckstrahlen, verweigern eine Antwort auf die Frage, die uns hier beschäftigt. Man sucht vergebens nach einem weiblichen Typus, der in den Werken Raffaels aus seiner römischen Zeit so häufig wiederkehrt, daß man annehmen kann, er habe seine Seele ausgefüllt. Nur eine leise Spur hat sich in dem Bildnis der sogenannten Donna Velata, der Dame mit dem Schleier, im Palazzo Pitti in Florenz (siehe S. 75) gefunden, einer römischen Schönheit von heiligsten Formen, deren Zuge in höherer Veredlung und Verklärung in der heiligen Magdalena auf dem Bilde der heiligen Cecilia in Bologna (siehe S. 73) und in der Madonna des heiligen Sixtus (siehe S. 77) wiederkehren. Wenn Raffael sie würdig fand, für zwei seiner erhabensten Schöpfungen als menschliches Urbild zu dienen, so mußten sich, sollte man glauben, ihre Zuge auch tief in sein eignes Herz eingepägt haben. Freilich muß man sich dabei erinnern, wie Raffael über das Modellstudium dachte. Er hat nur eine kurze Äußerung darüber getan, aber sie ist bezeichnend genug, um uns über seine Ansicht über diesen Punkt aufzuklären. Als ihm einst der Graf Castiglione Schmeicheleien über die Gestalt der Galatea in der Farnesina geschrieben hatte, dankt er in einem der wenigen Briefe, die wir von ihm besitzen, seinem Gönner für die gute Meinung, aber, fügte er hinzu, „ich muß Euch sagen, daß ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen mußte, und zwar unter der Bedingung, daß Eure Herrlichkeit sich bei mir befände, um eine Auswahl der Allerschönsten zu treffen. Da nun aber immer Mangel am richtigen Urteil wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geist entsteht.“ Raffael lehnt also die an der Wirklichkeit haftende Modellmalerei als etwas Unzulängliches ab. Das in seinem Geiste lebende Ideal ist ihm vielmehr das oberste Gesetz der Schönheit, und ihm sucht er die der Wirklichkeit entlehnten Einzelzüge anzupassen. Nach diesem Bekenntnis wäre es also ein vergebliches Bemühen, in seinen Werken einer bestimmten Persönlichkeit nachzuspüren.

Nachdem Raffael den Triumph der heiligen Dreifaltigkeit in der Stanza della Segnatura vollendet, in dem er theologische Gelehrsamkeit mit der höchsten Offen-



barung des schauenden Glaubens zu einem lebendigen Bilde zu verschmelzen hatte, atmete er freier auf. Seine Phantasie fühlte sich leicht und ungebunden, als er den Parnass mit Apollo und den Musen und den großen Dichtern des Altertums und Italiens malte (siehe S. 41), und ebenso gelauf war ihm das Allegorische in den drei Gestalten der Klugheit, Mäßigung und Stärke, die zusammen mit zwei darunter befindlichen Darstellungen geschichtlichen Inhalts (Kaiser Justinian überreicht dem Tribonian sein Gesetzbuch und Papst Gregor IX. seine Dekretalen einem Konstitutionaladvokaten) die Jurisprudenz mit ihren beiden Zweigen des weltlichen und geistlichen Rechtes veranschaulichen sollten (siehe S. 44 u. 47). War die Komposition des Parnasses und der allegorischen Gruppen durch die einschneidenden Fenster bestimmt worden, so konnte Raffael in der sogenannten „Schule von Athen“ an der der Disputa gegenüberliegenden Wand nach Inhalt und Raum ein vollkommenes Gegenstück zu der Disputa geben. Aber drei Jahre waren verflossen, seitdem Raffael hier seine Arbeit begonnen hatte. Wie war er in dieser Zeit gewachsen! Welch eine gewaltige Fülle von Eindrücken hatte er in sich aufgenommen! Vornehmlich waren es die antike Welt und ihre Ueberreste, mit denen er immer vertrauter wurde, die jetzt als ein neues Element in seine Kunst eingetreten waren und mit denen er sich abzufinden hatte. Nicht bloß in der äußeren Einkleidung, in den beiden Statuen des Apollo und der Minerva in den Nischen und in der Architektur der majestätischen Halle, zu der Bramante seinem jungen Landsmann den Entwurf geliefert haben soll, und die vielleicht eine Anschauung von dem Innern der Peterskirche gab, wie er es sich gedacht hatte, nicht dann zeigt sich allein der Einfluß der Antike, sondern auch in der Haltung der Figuren, in ihrer Großzügigkeit, in dem Geiste, der sie alle durchdringt, in der Atmosphäre, die über der ganzen Versammlung ruht. Sind es auch die großen Denker des griechischen Altertums, die bekannten Träger hellenischer Weisheit: Plato und Aristoteles in der Mitte, Sokrates, Diogenes und Pythagoras, die vor uns erscheinen und miteinander oder mit ihren Schülern disputieren, so hat Raffael doch in ihnen auch ein Spiegelbild der humanistischen Gelehrsamkeit geben wollen, die den Stolz seiner Zeit bildete und von der ein Abglanz selbst auf ihn, den ungelehrten Mann, fiel. Ihr hat er in diesem Bilde, das in jeder Einzelheit bereits die volle Reife seines römischen Stils zur Schau trägt, ein Denkmal gesetzt, zugleich aber auch gezeigt, was er von der Antike gelernt, wie er sie aber stets durch die Natur zu ergänzen, in der Lebendigkeit zu steigern und, wo es not tat, auch zu berichtigen wußte.

Im Jahre 1511 hatte Raffael mit der „Schule von Athen“ die Ausmalung der Stanza della Segnatura beendet, und gewissermaßen als Schlußstein dieses Werkes, das er über alles Hoffen groß und erhaben vollendet, setzte er an die äußerste Ecke rechts, unter den lernbegierigen Schülern der Philosophen sein eigenes Bildnis und daneben das des Soddoma, dessen Gemälde den seimigen gewichen waren. Mit solchem Rustzeug gewappnet konnte sich Raffael getrost an die zweite der Stanzen machen, räumlich die dritte der Reihe, die nach dem Hauptbilde, der Vertreibung des syrischen Feldherrn Heliodor aus dem Tempel in Jerusalem, den Namen „Stanza d'Elodoro“ erhalten hat. Nur nachdem er sich eine große Formsprache so völlig zu eigen gemacht, wie auf der Schule von Athen, konnte er sich an Aufgaben wagen, wie sie ihm hier gestellt wurden. Papst Julius II. wollte in diesem Raum seine kriegerischen und diplomatischen Erfolge zum Ruhme der Kirche verherrlicht sehen, wie Gott allezeit bereit ist, der Kirche gegen ihre äußeren und inneren Feinde zu helfen. Die Vertreibung des syrischen Feldherrn aus dem Tempel bedeutet nichts anderes als die Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaat, und damit die Allegorie nicht etwa mißverstanden werde, hat Papst Julius II. sich selbst als Zuschauer auf dem Bilde anbringen lassen, in

der ganzen Majestät des Papst Königs, der von vier Trägern auf seinem Sessel hebegetragen wird (siehe S 50). Hier erscheint der Papst noch straff und aufrecht, wie in seinen besten Tagen. In dem Tafelbilde, das Raffael von ihm gemalt hat (siehe S 61), sehen wir dagegen einen muden, in sich zusammengesunkenen Geis, der sich dem Rande des Grabes nahe fühlt und doch noch so gewaltige Pläne in sich herumwalzt. So betrieb er auch mit herrischer Ungeduld die Vollendung der Fresken in seinen Zimmern, aber er starb, als Raffael erst das zweite Bild in diesem Raum, die Messe von Bolsena, vollendet hatte. Die Darstellung eines angeblich im Jahre 1264 geschehenen Wunders, wobei ein unglaublicher Priester durch das Fließen wirklichen Blutes aus der Hostie von der Wahrheit der Transsubstantiation überzeugt wurde (siehe S 52). Auf Julius II. der am 20. Februar 1513 gestorben war, folgte Leo X. aus dem Hause der Mediceer, der als Beschützer und Förderer der Künste als hochgesinnter und freigebiger Freund der Künstler den Ueberlieferungen seines Hauses alle Ehre gemacht hat. Auf Raffael insbesondere hat er alle Gunst gehauft, die er zu vergeben hatte. An dem Grundgedanken der Bildreihe in der Stanza d'Elodoro hat er nichts geändert. Nur seine eigne Person hat er in den Vordergrund geschoben. Wie Attila durch Papst Leo I. unter dem Beistand der in der Luft schwebenden Apostelfürsten gezwungen wird, von seinem Sturm auf Rom abzulassen und mit seinen Hunnen fortzuziehen (siehe S 51), ist wieder eine Allegorie auf den Abzug der Franzosen nach ihrer Niederlage bei Novara (1513), und da Attila mit dem Franzosenkönig Ludwig XII. identisch ist, war es die natürliche Folge, daß Leo I. die Züge Leos X. erhielt. Auch das vierte große Bild des Raumes, die Befreiung Petri aus dem Gefängnis, hat eine zeitgeschichtliche Nebenbedeutung. Es ist freilich streitig, ob das Bild noch unter Julius II. gemalt worden ist und dieser damit dem Apostelfürsten seinen Dank für seine Errettung aus den Händen der Franzosen hatte aussprechen wollen, oder ob das Gemälde erst nach dem Tode des Papstes entstanden ist. Dann wäre dann eine Anspielung auf ein eignes Erlebnis Leos X. zu erblicken, auf seine kurze Kriegsgefangenschaft bei den Franzosen nach der Schlacht bei Ravenna (1512), der Leo als päpstlicher Legat beigezogen hatte. Die Deutung auf Julius II. hat jedoch die größere Wahrscheinlichkeit für sich, weil dieser vor seiner Erwählung zum Papst Kardinal jener Kirche in Rom war, in der die Ketten des Petrus aufbewahrt werden. Wichtiger als die Ergreifung seines geschichtlichen Hintergrundes ist bei diesem Bilde aber seine malerische Erscheinung. Hier hat Raffael mit einer koloristischen Meisterschaft, die niemand vor ihm in Rom besessen hatte, ebenfalls nie zuvor gesehene Lichtwirkungen erreicht in dem überirdischen Lichtglanz, der beide Male von dem befreienden Engel ausgeht, in dem kalten Lichte der Wolken durchbrechenden Mondsichel und in der brennenden Fackel, deren rothlicher Schein auf den Rüstungen der Wächter erglänzt (siehe S 53). Auch die andern Gemälde des Raumes lassen deutlich das Streben nach einer gesteigerten malerischen Wirkung erkennen, die die lebhaft bewegte Komposition dieser Bilder kraftig unterstützt. Denn darin liegt die große Bedeutung der Fresken im Heliodor Zimmer, daß an die Stelle der Schilderung ruhigen Daseins, wie sie für die Bilder in der Stanza della Segnatura bezeichnend ist, die dramatische Erzählung, das echte Geschichtsbild getreten ist, das den Beschauer an sich heranzieht, ihn teilnehmen läßt an den dargestellten Ereignissen. Er glaubt, daß sich die Mauern vor ihm öffnen, daß er in einen Raum hineinblickt, in dem lebendige Wesen stehen, wandeln, eilen und handeln. Damit hat Raffael der monumentalen Wandmalerei neue Wege gewiesen, und je nachdem sie sich im Laufe der Jahrhunderte von ihnen wieder entfernte oder sich ihnen näherte, ist sie in Verfall geraten oder wieder zu neuer Blüte gediehen.

Die Stanza d'Elidoro ist im Jahre 1514 vollendet worden, und noch im Frühjahr desselben Jahres wurden die Fiesken in der dritten Stanze, der ersten in der Reihe, in Angriff genommen. Hatte Raffael in den ersten beiden Zimmern noch selbst kraftig Hand angelegt, so überließ er die Ausführung der Fiesken im dritten ganz und gar seinen Schülern. Es scheint sogar, daß er zu den Gemälden nur noch die ersten Entwürfe geliefert hat und daß seine Schüler danach auch die Kartons anfertigen mußten, die früher noch seine Sache gewesen waren. Aber sein Pflichtenkreis hatte sich inzwischen, wie wir sehen werden, so erweitert, daß er sich mit der Oberaufsicht begnügen mußte, um so mehr, als dem Papst die Vollendung dieses dritten Zimmers sehr am Herzen lag. Waren es doch die Taten seines Namensvorgänger Leos III und Leos IV, die hier verherrlicht werden sollten und in deren Abglanz sich der zehnte dieses Namens sonnen wollte. Am meisten trägt noch das Gemälde, nach dem das Zimmer den Namen „Stanza dell'Incendio“, das Zimmer des Brandes, erhalten hat, das volle Gepräge Raffaelscher Kunst. Im Borgo, dem engen Stadtviertel, in dem der Vatikan lag, war im Jahre 847 ein großer Brand ausgebrochen, der dadurch gelöscht wurde, daß Papst Leo IV das Kreuz darüber schlug. Der Papst tritt aber auf diesem Bilde fast völlig zurück. Die Hauptsache sind die dramatischen Szenen des Vordergrundes mit ihren leidenschaftlich bewegten Gestalten, die uns die Aufregung, die bei einer furchtbaren Feuersbrunst alles beherrscht, mit erleben läßt auf der einen Seite die Manner, Jünglinge und Knaben, die sich und andern nur das nackte Leben retten, auf der andern Seite die tatig eingreifenden Helfer, die die lodenden Flammen zu bewältigen suchen, und beide Gruppen in der Mitte verbunden durch ein Haufen jammernder und hilfeheischender Frauen und Kinder. Was Raffael inzwischen von der Antike noch mehr gelernt hatte, zeigt sich besonders an den nackten Gestalten. Mit welcher alles erkennenden und alles umfassenden Meisterschaft er aber auch die Natur zu beherrschen gelernt hat, lehrt uns besonders die prächtige weibliche Rückenfigur im Vordergrund rechts, die sich in ihrer leichten und doch kraftvollen Bewegung dem Gedächtnis unauslöschlich einprägt (siehe S 54).

Die drei übrigen großen Bilder des Raums, der Reinigungseid Leos III vor Karl dem Großen, die Krönung Karls durch denselben Papst und der Seesieg Leos IV über die Sarazenen bei Ostia (siehe S 55—57) sind Schülerarbeiten, an denen Raffael, wie vorhandene Skizzen beweisen, nur einen geringen Anteil gehabt hat. Vollends ganz unbeteiligt war er an dem vielen Raum, der Sala di Costantino, mit deren Ausmalung durch Giulio Romano und Francesco Penni erst mehrere Jahre nach seinem Tode begonnen worden ist. Das Programm für die Bilderreihe, die die Gründung der christlichen Kirche durch Kaiser Konstantin darstellen sollte, hat Raffael vielleicht noch selbst aufgestellt, und man möchte auf ihn selbst, wenn auch nicht den Karton, so doch die Grundlinien der Komposition zu dem bedeutendsten und eindrucksvollsten Bilde des Saales, der Schlacht Konstantins gegen Maxentius an der Milvischen Brücke, zurückführen (siehe S 58). In diesem Bilde haben sich wenigstens Raffaels großer Stil und seine Meisterschaft in der Anordnung und Bewältigung großer Massen noch am reinsten erhalten.

Die Jahre 1508—1514, in denen die gewaltige Arbeit in der Stanza della Segnatura und in der Stanza d'Elidoro geleistet wurde, sind dadurch bei weitem nicht ausgefüllt worden. Da die Fieskomalerei an die menschliche Spannkraft und Leistungsfähigkeit die höchsten Anforderungen stellt, mußte Raffael nach einem Gegengewicht suchen, das ihn diese Anspannung leichter ertragen ließ. Er fand es in zahlreichen Tafelmalereien, zu denen ihn sowohl eigne Neigung als die Aufträge von Kirchenvorsteher, Fürsten und vornehmen Herren führten, die desto zahlreicher und dringender

wurden, je mehr Raffael in der Gunst der Papste stieg. Die Madonnenmalerei, die ihm in Florenz seine liebste Beschäftigung gewesen, mochte er auch in Rom nicht aufgeben. Hatte er doch noch zahlreiche unausgeführte Entwürfe in seinen Mappen zu liegen, und welch eine Fülle von neuen Motiven bot sich ihm, als er in das römische Volksleben hineinblickte. Denn er blieb dabei, in diesen Madonnenbildern immer nur das rein Menschliche, das Weibliche, das Mutterliche zu betonen, und so malte er uns, wie es Burckhardt fein und treffend gesagt hat, in der Madonna della Sedia „die schönste Italienerin als Maria“. Dieses Bild hat er noch ganz eigenhändig gemalt, und ein Gleiches gilt von der reizenden, ebenfalls mit fast gleicher Meisterschaft in ein Rund hineinkomponierten Madonna aus dem Hause Alba in St. Petersburg (siehe S. 38), die gewissermaßen den Uebergang von den florentinischen zu den römischen Madonnen bildet. Auch an der Madonna dell'Impannata, die ihren Beinamen von dem Tuchfenster im Hintergrunde erhalten hat (siehe S. 67), mag Raffael noch einiges selbst gemalt haben. Aber zu allen übrigen Madonnen und heiligen Familien aus dieser Zeit, namentlich aus den letzten Jahren vor seinem Tode, hat er nur noch die Komposition und die Zeichnung beigegeben. Die Ausführung mußte er notgedrungen seinen Schülern überlassen, unter denen Giulio Romano der taligste gewesen zu sein scheint. Seine Hand erkennt man an einem eigentümlichen iolischen Ton, der der Farbe etwas Bräunliches, Rußiges gibt. Aber Raffael mußte doch mit seinen Leistungen zufrieden sein, und er mußte es um so eher, als er die Riesentlast, die auf seinen Schultern lag, schlechterdings allein nicht tragen konnte. Hat er doch selbst, wie schon oben erwähnt, die Ausführung eines so kleinen Bildes, wie es die Vision des Hiesekiel im Palazzo Pitti ist, in der Komposition eine echte Perle Raffaelscher Kunst (siehe S. 60), Giulio Romano überlassen, und er tut auch kein Bedenken, die sogenannte „große heilige Familie“ im Louvre zu Paris (siehe S. 130) in besonders feierlicher Weise mit seinem vollen Namen zu bezeichnen, obwohl er gewiß kaum einen Pinselstich daran getan hatte. Aber der Papst Leo X. hatte das Bild als Geschenk für die Gemahlin Franz I. bestimmt, und so mußte die Flagge das Gut decken. Raffael konnte es übrigens mit gutem Gewissen tun, denn die Komposition war doch sein geistiges Eigentum. Seine Neider und Feinde, deren Zahl in dem Maße wuchs, als ihm, ohne sein Zutun, mehr und mehr alle guten Aufträge zufließen, erkannten endlich die Schwächen der Ausführung. An ihrer Spitze stand der Venezianer Sebastiano Luciani, der nach seiner späteren Anstellung im päpstlichen Siegelamt unter dem Beinamen del Piombo (vom Bleisiegel) bekannt geworden ist. Er war 1512 von Venedig nach Rom gekommen und hatte sich anfangs an Raffael angeschlossen, der nach seiner empfänglichen Art vieles von ihm lernte, namentlich von seiner Uebeilegenheit im Kolorit, während Sebastiano ebensoviel von Raffael empfing. Die Grenzlinien zwischen ihrer künstlerischen Ausdrucksweise flossen zeitweilig so eng zusammen, daß unzweifelhafte Bilder Sebastianos, wie z. B. die sogenannte Fornarina in den Uffizien zu Florenz, lange Zeit unter Raffaels Namen gegangen sind und noch heute der Streit nicht erloschen ist, ob der berühmte Violinspieler (früher im Palazzo Sciarra in Rom, jetzt bei A. v. Rothschild in Paris, siehe S. 140) von Raffael oder Sebastiano ist, obwohl die Behandlung des Pelzkragens und andere Eigentümlichkeiten unzweideutig auf letzteren weisen. Sebastianos maßloser Ehrgeiz und seine Eitelkeit müssen aber im Verkehr mit Raffael keine Befriedigung gefunden haben. Denn bald schloß er sich an Michelangelo an und wurde dessen eifrigster Parteigänger, der dem fern von Rom weilenden Meister alles Nachteilige schrieb, was von Raffael zu erzählen war, und den Haß des in seiner Einsamkeit Verbitterten gegen den glücklicheren, von der Gunst des Papstes bestrahlten jüngeren Kunstgenossen mit den niedrigsten Mitteln anzustacheln suchte. So schrieb er ihm

auch am 2. Juli 1518, nachdem die „große heilige Familie“ nebst einem zweiten Bilde, dem über den Satan triumphierenden Erzengel Michael, den der Papst als Geschenk für den König von Frankreich bestellt hatte (siehe S. 127), öffentlich ausgestellt worden waren. „Schade, daß Ihr nicht in Rom seid und nicht die zwei Gemälde des Obersten der Synagoge (ein Schmahwort für Raffael) sehen könnt, die nach Frankreich gegangen sind. Ihr habt keine Vorstellung davon und gewiß in Eurem ganzen Leben nichts erblickt, was Eurer Art so sehr entgegen wäre. Ich sage nur so viel, daß die Figuren aussehen, als wären sie im Rauch aufgehängt gewesen oder von Eisen so glänzen sie ganz hell und ganz schwarz.“ Dieser papstliche Auftrag, der offenbar als eine ganz besondere Auszeichnung angesehen wurde, muß also die Gegner Raffaels aufs äußerste aufgebracht haben. Um so beachtenswerter ist es, daß Michelangelo nicht ein Wort darauf erwiderte, wie sich überhaupt in seinem ganzen, sehr umfangreichen Briefwechsel nicht die geringste Andeutung findet, die sich auf Raffael beziehen ließe, obwohl Michelangelo sonst immer gewohnt war, seinem Groll Luft zu machen. Eine Rivalität zwischen Raffael und Michelangelo, die bei jedem Anlaß zu offenem Ausbruch gekommen sei, gehört ins Reich der Fabel. Es scheint sogar, daß beide Männer, die man so gern zusammen nennt, um damit zwei Gipfel eines Zeitalters zu bezeichnen, wenig oder gar nicht in persönliche Beirührung miteinander gekommen sind. Das Wenige, das von vertrauenswürdigem Äußerungen Michelangelos über Raffael bekannt geworden ist, spricht eher dafür, daß er ihm nicht übel gesonnen war und ihn richtig abzuschätzen wußte. Als Michelangelo im Jahre 1508 den Auftrag erhielt, die Sixtinische Kapelle auszumalen, lehnte er ihn anfangs ab und soll Raffael dafür vorgeschlagen haben, und als einmal der hochbetagte Meister auf Raffael zu sprechen kam, soll er sein Urteil in die Worte gefaßt haben, daß nicht Raffaels Genuß, sondern sein Fleiß die Ursache seiner Erfolge gewesen sei. Einer der tiefsten Kenner Michelangelos, Hermann Grimm, sagt, daß für den, der Michelangelos Sprache versteht, dies das höchste Lob aus seinem Munde sei. Wir, denen Raffaels ganzer Entwicklungsgang klar vor Augen liegt, viel klarer wenigstens als allen seinen Zeitgenossen, müssen bekennen, daß Michelangelo das Richtige getroffen hat, daß Raffael nur durch einen enormen Aufwand von Fleiß den Ausgleich aller in ihm schlummernden Kräfte errungen hat und damit zu einer unvergleichlichen Harmonie seines künstlerischen Wesens gelangt ist.

Die Feinde Raffaels, die Gift und Galle gegen ihn spien, wußten sicherlich nicht, daß sie ihre Pfeile auf keinen Glücklichen schleuderten. Um die Zeit, wo die Bilder für das französische Königspaar fertig geworden waren, seufzte Raffael unter einer erdrückenden Arbeitslast, und es konnte nicht fehlen, daß das auf seine Gemütsstimmung nachteilig einwirkte. Scharfsichtigen Beobachtern blieb es auch nicht verborgen. So schrieb dem Herzog von Ferrara am 17. Dezember 1519 sein Geschaltsträger: „Bedeutende Naturen wie Raffael sind immer melancholisch. Und Raffael ist es jetzt gerade um so mehr, als ihm seit Bramantes Tode das ganze Bauwesen aufgebürdet ist.“ Damals trug Raffael aber schon fast fünf Jahre lang diese Bürde, die ihn, als er sie übernahm, gewiß mit freudigem Stolze erfüllt hatte. Als Bramante am 11. März 1514 gestorben war, hatte er noch über seinen Tod hinaus für seinen Schützling gesorgt. Für die Vollendung der eben erst von ihm begonnenen Peterskirche hatte er dem Papste keinen Besseren nach ihm empfehlen können als Raffael, und der Papst vertraute dem Rat des erfahrenen Mannes um so lieber, als er selbst Raffael wohlgeneigt war. Zunächst scheint er ihm die Bauleitung von St. Peter nur erst probeweise übertragen zu haben. Denn Raffael spricht bereits in einem vom 1. Juli 1514 datierten, an seinen Oheim Simone Ciarla in Urbino gerichteten Brief davon, daß er die Stelle des Bramante an dem Bau von St. Peter einnehme, während

das papstliche Breve, worin Raffael definitiv zum Oberaufseher von St Peter ernannt wird, das Datum des 1 August 1515 trägt. In der Zwischenzeit hatte Raffael einen Grundriß und ein Modell geliefert, die die volle Zufriedenheit des Papstes gefunden hatten. Da Raffael nicht genügende technische Kenntnisse besaß, wurden ihm fachkundige Gehilfen beigegeben, in der ersten Zeit ein gelehrter Monch, Fra Giocondo, der aber schon 1 Juli 1515 starb, und dann Antonio da Sangallo und Peruzzi. Der schweren Sorge, die damit auf Raffaels Schultern geladen war und die ihn immer mehr niederdruckte, entsprachen die äußeren Fortschritte, die der Bau machte, nicht. Der Grundriß, den Raffael entworfen hatte, schloß sich ziemlich eng an den Bramantes an. Schon aus Pietät mochte er daran nichts Wesentliches ändern. Nur eine von drei Säulenreihen getragene Vorhalle scheint er hinzugefügt zu haben. Nach Vasaris Bericht soll Raffaels praktische Tätigkeit darin bestanden haben, daß er die vier von Bramante angeblich zu schwach gegründeten Pfeiler, die die Kuppel tragen sollten, durch langwierige und schwierige Arbeiten verstärken ließ, und im übrigen soll er die Räume überwölbt haben, die noch offen geblieben waren. Da jeder Nachfolger am Bau von St Peter das Werk seines Vorgängers in Mißkredit brachte und nach Kräften daran änderte, läßt sich Raffaels Anteil nicht mehr mit Sicherheit feststellen.

Das eine zog andres mit sich. Da Papst Leo X den beträchtlichen Aufwand, den der Bau von St Peter erforderte, nach Möglichkeit verringern wollte, hatte er den Beschluß gefaßt, alles, was von Trümmern antiker Bauten in und bei Rom geeignet war, Marmor und andres Gestein, und alles, was bei Ausgrabungen noch zutage kam, für den Bau in Anspruch zu nehmen. Die oberste Kontrolle dieser Angelegenheit wurde ebenfalls auf Raffaels Schultern gelegt, der jedes einzelne Stück auf seine Brauchbarkeit für St Peter zu prüfen und zugleich darauf zu achten hatte, daß kein Stück Marmor zerstört wurde, das eine Inschrift trage, die „zum Vorteile der Wissenschaften“ der Erhaltung wert wäre. Fand auch Raffaels Begeisterung für die Antike dadurch neue Nahrung, so wurde doch auch sein Pflichtenkreis erweitert, und da der Architekt der Peterskirche nunmehr in aller Augen auch als großer Baukünstler galt, wurde er von Kardinalen und andern Großen der Erde um Baupläne für Paläste und Villen angegangen. So hat er z. B. die Entwürfe für den Palazzo Pandolfini in Florenz und die Villa Madama, vielleicht auch den für die reizende Villa Farnesina in Rom geliefert. Letztere ist zwischen ihm und Peruzzi streitig, und die übrigen Bauten, die ihm zugeschrieben werden, sind teils von andern mit größeren oder geringeren Veränderungen seiner ursprünglichen Pläne ausgeführt, teils in späteren Zeiten so umgebaut worden, daß sich von Raffaels Tätigkeit als Architekt kein klares Bild gewinnen läßt. Hinter seinem eine ganze Welt umspannenden Schaffen als Maler tritt sie jedenfalls weit zurück, noch weiter seine Tätigkeit als Bildhauer. Denn auch im Modellieren hatte er eine gewandte Hand. Dafür spricht wenigstens ein Werk, ein totes, von einem Delphin auf dem Rücken getragenes Knäblein, zu dem Raffael im Jahre 1516, wie uns durch einen an Michelangelo aus Rom gerichteten Brief bezeugt wird, ein Tonmodell geliefert hatte. Eine Marmorausführung nach diesem Modell befindet sich in der Eremitage zu St Petersburg. Wir lernen daraus, daß das Raffael eigne und nur ihm eigne Schönheitsgefühl, seine vollendete Anmut auch in seinen plastischen Erfindungen zum Ausdruck gekommen ist. Man traute ihm eben alles zu, darum verlangten seine feustlichen Gönner von ihm auch gelegentlich Zeichnungen zu Grabmalern, und es scheint auch, daß untergeordnete Bildhauer, deren Phantasie nicht ergebnisreich genug war, ihn um Entwürfe angingen. —

Wenn man aus den Schöpfungen eines Künstlers einen Schluß auf seine Seelenstimmung ziehen darf, so müssen die Jahre 1512—1516 die glücklichsten gewesen

sein, die Raffael in Rom verliebt hat. In freudigem Stolz auf seinen durch rastlose Arbeit erworbenen Ruhm, der bald ganz Italien durchhallte, schuf er aus freiem und frohem Geiste heraus, der noch nicht durch die täglich wachsende Arbeitslast in seinem leichten Aufschwung gehemmt wurde. In dieser Zeit entstanden auch seine großen Staffeleibilder, von denen das seiner Entstehung nach letzte überhaupt als die Krone seiner Schöpfungen gilt. Am Anfang dieser Reihe steht die Madonna di Foligno, ein für einen päpstlichen Kammerer gemaltes Andachtsbild, das nach seinem längeren Aufenthalt in einer Kirche zu Foligno den Beinamen erhalten hat (jetzt in der Galerie des Vatikans, siehe S. 62). Man mochte dieses Bild als eine Vorstufe zur Sixtinischen Madonna ansehen, weil es schon alle Keime enthält, die in der Sixtina zu höchster Entfaltung gebracht worden sind. Insbesondere steht der die Tafel haltende Engel den beiden Engelsbubchen in der Sixtina bereits nahe, während in dem Christuskinde das florentinische Bewegungsmotiv noch nachklingt. Auch in der etwa 1513 entstandenen „Madonna mit dem Fisch“ (siehe S. 65), wo der Engel der Gnadenmutter und dem göttlichen Kinde den jungen Tobias zuführt, woraus man schließt, daß das Gemälde von einem Augenkranken zu seiner glücklichen Heilung in eine Kirche gestiftet worden ist, tritt in der Madonna wie in dem Jesusknaben das rein Menschliche mehr hervor, wie z. B. darin, wie das Kind mit beiden Armen um sich greift. Dagegen führen uns die beiden andern Bilder, die hier in Betracht kommen, von der Erde hinweg in das Reich des Visionären. „Die heilige Cecilia“, die 1513 bei Raffael als Altarbild für die Kirche San Giovanni in Monte bei Bologna bestellt worden ist (siehe S. 73), hat eben Gesang und Orgelspiel vollendet, als sie mit seligem Entzücken vernimmt, wie ihr Gesang von den Engeln des Himmels aufgenommen wird und zurückklingt. Ganz in sich versunken und den himmlischen Klängen lauschend, stehen um sie herum die Heiligen Paulus, Johannes und der Bischof Petronius, nur die heilige Magdalena blickt aus dem Bilde heraus nicht, weil sie an der himmlischen Musik weniger Teilnahme empfindet, sondern weil Raffael hier einen Kontrast zu dem völlig der Welt entrückten Paulus brauchte, um den fünf Köpfen auch in der Ruhe ein gewisses Maß der Bewegung und der Steigerung zu geben. Der Kopf der Magdalena ist wiederum eine Vorstufe zu der Sixtinischen Madonna, in der Raffael das durch die sogenannte „Donna Velata“ gegebene menschliche Urbild zur höchsten, ihm erreichbaren Schönheit verklart und durchgeistigt hat (siehe S. 77). Darüber hinaus konnte selbst er nicht, so viele Madonnen er nach diesem etwa in den Jahren 1515—1516 entstandenen Bilde auch entworfen und von seinen Schülern hat ausführen lassen. In diesem Gnadenbilde, das sich „wie ein Gebild aus Himmelhöhen“ der staunenden Menschheit zeigt, hat Raffael das Höchste gegeben, was er aus seinem Reichtum spenden konnte. Das rein Menschliche ist hinter dem Göttlichen zurückgetreten. In unnahbarer Höhe tritt die Madonna aus den Wolken heraus, in vollem Bewußtsein, daß sie nicht mehr das zärtlich geliebte Kind, sondern den Heiland der Welt in ihren Armen trägt. Der heilige Sixtus empfiehlt mit der Rechten die draußen harrende Gemeinde der Gnadenmutter, zu der die heilige Barbara in scheuer Demut und doch in süßer Beseelung durch die Gewißheit, dem Höchsten nahe zu sein, nicht einmal die Augen aufzuschlagen wagt. Unten schließen zwei Engelsbubchen, die aus den Scharen der das Wolkenreich belebenden Cherubim herausgetreten zu sein scheinen, die Komposition ab, indem sie den Blick wieder zu der himmlischen Erscheinung zurückdenken. Für die Kirche des Benediktinerklosters San Sisto in Piacenza gemalt, wurde das Bild von dort 1754 nach Dresden verkauft, wo es seitdem Millionen von Menschen mit jenem stillen Glück seelischer Erhebung und Läuterung erfüllt hat, das nur wenige Kunstwerke einzufloßen vermögen.

Wie in der Stärke der seelischen Stimmung hat Raffael in diesem ganz eigenhändig gemalten Bilde auch das Hochste seines technischen Könnens in Zeichnung, plastischer Modellierung und malerischer Ausführung geboten. Das gesteigerte Maß in der kolonistischen Haltung, das die Fresken in der Stanza d'Elodoro kennzeichnet, zeigt sich in noch höherem Grade in den vier gleichzeitig entstandenen Altarbildern, und es zeigt sich auch in den Bildnissen dieser Periode, dem von wahrhaft historischem Geiste erfüllten Portrat Leos X mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici im Palazzo Pitti (siehe S 125), dem Bildnis eines Kardinäls in Madrid (siehe S 133), dem Doppelbildnis der venezianischen Diplomaten Beazzano und Navagero in der Galerie Donna in Rom (siehe S 126) und in dem Bildnisse des ebenso geistvollen wie lebenswürdigen Grafen Castiglione im Louvre zu Paris (siehe S 76). In den beiden letzteren hat Raffael wohl das Hochste geleistet, was er nach der malerischen Seite überhaupt leisten konnte oder wollte. Denn er war keineswegs gewillt, dem Kolonist, wie es die Venezianer taten, eine überragende Stellung einzuräumen. Nur wenn sich Zeichnung, Modellierung und Färbung zu einer Harmonie zusammenschlossen, in der jeder Teil gleichwertig war, stand ihm ein vollendetes Kunstwerk vor Augen.

Es ist wohl nur ein Zufall, daß Raffael in dieser römischen Zeit nur ein einziges Bildnis einer Frau aus höheren Ständen gemalt hat, das der Prinzessin Johanna von Aragonien. Es ist in mehreren Exemplaren vorhanden, von denen sich das beste im Louvre befindet (siehe S 132), an dem er wohl nur das Antlitz selber gemalt hat. Aber die Anordnung ist von ihm angegeben worden, und damit hat er ein Vorbild geschaffen, das ähnlich wie die Mona Lisa Leonardos auf die Malerwelt gewirkt hat.

Am stärksten hat er aber auf die Künstler seiner Zeit und die der folgenden Jahrhunderte durch die sogenannten „Tapeten“ eingewirkt, zehn Darstellungen aus der Apostelgeschichte und speziell aus der Geschichte der Apostel Petrus und Paulus, die er auf Geheiß des Papstes in den Jahren 1515 und 1516, also gleichzeitig mit den Gemälden in der Stanza d'Elodoro, entwarf. Nach seinen Entwürfen zeichneten seine Schüler große Kartons, nach denen in Brüssel Teppiche (Tapeten) in Wolle, Seide und Goldfaden gewebt wurden, die an hohen Festtagen zur Bekleidung der unteren Wände der Sixtinischen Kapelle dienen sollten (siehe S 89—97). Im Jahre 1519 wurden sie zum ersten Male aufgehängt und erregten sowohl durch die Schönheit der Kompositionen wie durch die Kostbarkeit des Stoffes — hatte doch die Webarbeit allein einen Aufwand von 15 000 Golddukaten erfordert — allgemeines Staunen. Heute ist freilich der ursprüngliche Glanz verblaßt. Das Gold ist stumpf und blind geworden, und die Farben sind verblichen. Auch sind die Bordüren zum Teil zerstört, was nicht Wunder nehmen kann, da die Teppiche mehrere Male aus Rom entführt wurden und die schwersten Unbilden erlitten, bis sie 1808 wieder nach Rom zurückkehrten, wo sie einen Platz in der nach ihnen benannten „Galleria degli Arazzi“ im Vatikan erhalten haben. Einer der Teppiche, die Blendung des Zauberers Elymas, ist sogar nur zur Hälfte erhalten, da er bei der Eroberung Roms 1527 von den beutegierigen Soldaten Karls V zerschnitten worden ist. Unser Reproduktion (siehe S 95) ist darum der Karton zugrunde gelegt worden. Auch von den Kartons haben sich nur sieben erhalten, die aus Brüssel in den Besitz Karls I von England und später in das South-Kensington Museum in London gekommen sind.

Auch diese Kompositionen lassen erkennen, daß Raffael sich zur Zeit ihrer Entstehung in einer harmonischen Seelenverfassung befunden hat, die in jedem Zuge der Zeichnung widerklingt. „Er scheint“, sagt Burckhardt, „mit einer ruhigen, gleichmäßigen Wonne gearbeitet zu haben. Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten geistigen Fassung des Momentes.“ Die Typen der heiligen Gestalten,



die Raffael hier aufgestellt, die Art, wie er sie in Gewänder gekleidet hat, die von der Antike abgeleitet, aber doch frei behandelt und ganz „raffaellisch“ sind, die groß gedachte, bedeutungsvolle und doch leicht faßliche Gebärdensprache, das Verhältnis der Figuren zur Landschaft, die vollkommene Verschmelzung des Plastischen mit dem Malerischen — das alles zusammen wurde von den Künstlern der folgenden Zeiten begierig aufgegriffen und wurde so zu einer allgemeinen künstlerischen Sprache, die an allen Orten und zu allen Zeiten verstanden worden ist. Schon Goethe empfand es, daß Raffael hier Michelangelo gleich gekommen ist, wenn er sagt, die Teppiche seien das einzige Werk Raffaels, „das nicht klein erscheint, wenn man von Michelangelos Fresken in der Sixtina kommt.“ Neben diesen Fresken sollten sich ja auch die Teppiche Raffaels behaupten, und das wußte Raffael klug zu erreichen, indem er es vermied, mit dem dramatischen Pathos Michelangelos zu wetteifern, sondern die Größe des Stils und die Erhabenheit des Ausdrucks in den Grenzen ruhiger Schönheit suchte. In Kompositionen wie der Uebergabe der Schlüssel (siehe S. 90) und dem wunderbaren Fischzug (siehe S. 89) hat die Geschichtsmalerei großen Stils eine Höhe erreicht, die noch nicht wieder überschritten worden ist. Hier hat der Madonnenmaler gezeigt, welchen Ueberschuß er auch an männlicher Kraft besaß.

Eine noch deutlichere Gebärdensprache reden die 52 biblischen Darstellungen (48 aus dem Alten, 4 aus dem Neuen Testament), mit denen die Schüler Raffaels unter seiner Leitung und nach seinen Angaben die erste Arkadenreihe des zweiten Stockwerkes im vordern großen Hofe des Vatikans schmückten, und zwar die ersten dreizehn flachen Kuppeln, die gewissermaßen den Abschluß einer überaus reichen, die Rückwand und die Pfeiler überziehenden, ornamentalen Dekoration bilden. Diese Ornamentik ist aus der Antike erwachsen, aus den Resten antiker Wandmalereien, die der nach Altertümern forschende Raffael und seine Schüler in den halbverschütteten Ruinen des alten Roms, in unterirdischen Räumen, die sie „Grotten“ nannten, entdeckt hatten. Danach hat diese Dekoration den Namen der „Grottesken“ erhalten. Für die biblischen Darstellungen, von denen je vier in einer Kuppel Platz finden mußten, war mithin nur ein beschränkter Raum übrig, und darum mußte auf alles Ueberflüssige verzichtet werden. Jede Szene mußte mit vollster Klarheit und Deutlichkeit zum Beschauer sprechen, und auch diese Aufgabe hat Raffael mit staunenswerter Meisterschaft gelöst. Er hat ein Muster einfacher, allgemein verständlicher Erzählungsweise aufgestellt, und dadurch hat die „Bibel Raffaels“, wie man die Gesamtheit dieser Bilder kurzweg nennt, eine bis auf die Gegenwart nachwirkende Volkstümlichkeit erreicht (siehe S. 98—123).

Wie Raffael schließlich auch die Antike, trotz seiner begeisterten Verehrung für sie, zu bemeistern und seinem innersten Wesen, seinem persönlichen Stil anzupassen wußte, hat er noch gegen das Ende seines Lebens in einer Bilderreihe zeigen können, die einen unvergleichlichen Schmuck der unteren Halle der Villa Farnesina am Tiber bildet. Der Besitzer der Villa, der reiche Bankier Agostino Chigi aus Siena, der zu den wärmsten Gönnern Raffaels gehörte, hatte den Meister schon im Jahre 1514 bewogen, in einem Raume dieser Villa ein Fresko aus der altgriechischen Mythe, den Triumph der Galatea, zu malen, der, wie ihn Raffael auffaßte, zu einem Lobgesang auf die alles vereinende Liebe geworden ist. Zu jeder einzelnen Gestalt glaubt man das Urbild in einer antiken Statue oder in einem antiken Relief zu sehen. Wenn man aber eine jede auf den Zusammenhang mit einem Urbild prüft, wird man erst gewahr, wie Raffael jedes einzelne Stück „durch sein Temperament gesehen“ und danach umgemodelt, wie er alles Konventionelle beseitigt und an seine Stelle die voll- und warmblütige Natur gesetzt hat (siehe S. 69). Das gleiche Verhältnis zur Antike offenbart sich auch in den Bildern aus der Geschichte der Psyche, die er, in freier Benutzung der

Erzählung des Apulejus, an der Decke und den Gewölbezwickeln der Halle darstellte. Die beiden großen Bilder an der Decke, die Raffael wie zwei an der Decke aufgespannte Teppiche behandelte, schildern die Schlußmomente der Erzählung auf der einen Seite das Gericht der Götter über Amor und die Aufnahme der Psyche in den Olymp (siehe S. 87), auf der andern Seite das Hochzeitsmahl des jungen Paares im Kreise der Götter (siehe S. 88). Aber wie prächtig auch diese figurenreichen Gruppenbilder in der Anordnung, wie wechselvoll sie in den Bewegungsmotiven und wie reich sie an fesselnden Einzelzügen sind — die größere Meisterschaft in der Komposition hat Raffael doch in den Zwickelbildern bewahrt, in denen er mit spielender Hand die größten Schwierigkeiten überwand, die ihm die unbequeme Raumbestaltung bot. In der Gruppe der drei Grazien, denen Amor die Geliebte zeigt (siehe S. 82), in der Rückkehr Psyches aus der Unterwelt (siehe S. 85), in dem herabschwebenden und dann wieder die Psyche emportragenden Merkur (siehe S. 84 u. 86) hat Raffael gerade der Ungunst des Raumes eigentümliche Schönheiten in den Haltungs- und Bewegungsmotiven abgewonnen, und über das rein Formale hinaus ist auch der tiefste Empfindungsgehalt nicht zu kurz gekommen. In der Gruppe des Jupiter und der Venus, die dem Vater der Götter mit schmeichelnder Koketterie ihre Klage vortragt, und in der Gruppe des Jupiter küssenden Amor hat Raffael sogar gezeigt, daß es ihm auch an Humor nicht gefehlt hat, der sonst der römischen Rasse im allgemeinen versagt ist. Die zehn Darstellungen aus der Geschichte der Psyche werden durch die Bilder auf den Stuckkappen über den Bogen ergänzt, auf denen Amoretten mit den Attributen oder Lieblingssternen der Götter erscheinen. Sie sollen den Triumph der Alleinherrschern Liebe versinnlichen, der auch die Götter unterworfen sind. Wohl ist die ganze Bilderreihe von dem Geiste der Antike eingegeben und erfüllt, aber die Formsprache ist das persönlichste Eigentum Raffaels, der sich aus seinen kraftvollen römischen Modellen ein Göttergeschlecht erschaffen hatte, dem Menschliches und Irdisches keineswegs fremd waren. Nach seiner Gewohnheit hat der Meister nur die Kartons gezeichnet. Die Ausführung der Bilder geschah durch Giulio Romano und Francesco Penni, während die Fruchtschnüre, die die einzelnen Darstellungen trennen, von Giovanni da Udine ausgeführt wurden, der auch den Hauptanteil an den Grottesken in den Loggien des Vatikans gehabt hat.

Raffael war in den letzten Jahren seines Lebens eine Art Generalintendant der schönen Künste geworden, der alles auf sich nahm, weil er die Schwache hatte, niemand etwas abschlagen zu können, und zugleich den Ehrgeiz, überall zugegen zu sein und alles selbst bis ins kleinste zu überwachen. Zu der Aufsicht über die Peterskirche, auf deren Bauplatz er fast täglich zu sehen war, hatte er in den letzten Jahren seines Lebens noch ein großes Werk übernommen: eine Rekonstruktion des alten Rom aus seinen Trümmern. Zu diesem Zweck hatte er selbst an allen Ruinen Messungen vorgenommen, und nach seinen Detailzeichnungen sollte ein großes Gemälde angefertigt werden, auf dem die alten Herrlichkeiten in ihrer ursprünglichen Pracht erstehen sollten. Die Arbeit muß bis zu seinem Tode schon ziemlich weit vorgeschritten gewesen sein, denn in einem unmittelbar nach Raffaels Tode geschriebenen Briefe eines begeisterten Kunstkenners heißt es, daß die Gelehrten am meisten seinen Tod beklagen würden, „weil er die Beschreibung und das Gemälde des alten Rom, das eine sehr schöne Sache gewesen war, nicht habe liefern können“.

Diesen Anstrengungen war die physische Kraft Raffaels, der, wenn wir aus seinem Jugendbildnis einen Schluß auf seine körperliche Beschaffenheit ziehen dürfen, zart und schwachlich von Natur war, auf die Dauer nicht gewachsen. Im März 1520 ergriff ihn ein hitziges Fieber, mit dem er acht, nach andern Berichten vierzehn Tage

lang kämpfte, ehe seine Lebensflamme erlosch. Ganz Rom folgte in fieberhafter Aufregung den Wechselfällen seiner Krankheit, der Papst und alle geistlichen Würdenträger ließen täglich Erkundigungen einziehen, und als er am 6. April 1520, einem Charfreitag, gegen 10 Uhr abends seine Augen schloß, ging ein allgemeiner Klageruf durch die Stadt. Ueberall empfand man, daß sein Tod eine Lücke gerissen, die niemand auszufüllen imstande war. Am andern Tage ging die Kunde von seinem Tode in alle Welt. „Von nichts anderm ist hier die Rede,“ schrieb der mantuanische Gesandte an seine Herzogin, „als von dem Verluste dieses Mannes, der mit dem Schlusse seines dreiunddreißigsten (es muß heißen: siebenunddreißigsten) Jahres nun sein erstes Leben



Raffaels Grabmal im Pantheon zu Rom (links)

beschlossen hat. Sein zweites, das des Nachruhmes, wird, unabhängig von Tod und Zeitlichkeit, in seinen Werken und in dem, was die Gelehrten zu seinem Lobe sagen werden, ewige Dauer haben.“ Man hatte also schon damals das volle Bewußtsein von der Größe Raffaels und seiner künstlerischen Bedeutung für alle Zukunft.

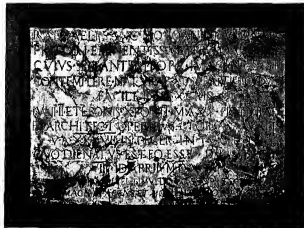
Noch ein großes Altarbild hatte Raffael hinterlassen, das nach der Ueberlieferung bei der Aufbahrung seiner Leiche über seinem Sarge aufgehängt wurde: die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, die der Kardinal Giulio von Medici für eine Kirche in Narbonne bestellt hatte (siehe S. 134). Nur die obere Hälfte soll Raffael noch selbst ausgeführt haben, während die untere erst nach seinem Tode von Giulio Romano und Francesco Penni vollendet wurde.

Raffaels Leichnam wurde im Pantheon beigesetzt, wo er sich noch selbst die Grabstätte hatte herrichten und dafür eine Statue der Madonna von seinem Freunde

Lorenzetti hatte anfertigen lassen, die noch heute die Kapelle schmückt (siehe die umstehende Abbildung). Ein anderer Freund Raffaels, der Kardinal Pietro Bembo, verfaßte in klassischem Latein die Grabschrift, in der er die Natur, die „große Mutter des Lebens“, sagen läßt, sie hätte gefürchtet, daß Raffael sie, wenn er am Leben geblieben wäre, besiegt hätte, und daß, wenn er stürbe, auch sie sterben müßte.

Einen Schatz unendlichen, sich immer erneuenden Segens hat Raffael der Menschheit hinterlassen. Was er ihr bedeutet, wie er durch tausend Fäden mit unserm ganzen geistigen Leben verbunden ist, hat niemand schöner in Worte gefaßt als Hermann Grimm: „Die Kenntnis Raffaels, der Besitz seiner Werke ist zu einem Elemente geworden, auf dem die menschliche Bildung überhaupt beruht. Die Menschen greifen danach als nach etwas, das zu ihrem Wohlsin unentbehrlich ist.“

Adolf Rosenberg



Raffaels Grabschrift

# RAFFAELS GEMÄLDE

Die Abbildungen beruhen auf Original Photographien  
aus den Kunstanstalten von Braun, Clement & Cie  
in Doinach (Elsass), D Anderson in Rom,  
Giacomo Brogi in Florenz, F Bruckmann A G  
in Munchen und Franz Hanfstangl in Munchen

---

#### Abkürzungen — Abbreviations - Abreviations

H = Höhe = Height = Hauteur  
B = Breite = Breadth = Largeur

— — —

Auf Holz = on wood = sur bois  
Auf Kupfer = on copper = sur cuivre  
Auf Leinwand = on canvas = sur toile

— — —

Die Maße sind in Metern angegeben  
The mesures noted are metres  
Les mesures sont indiquées en metres



Berlin, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 0,32, B. 0,38

The Virgin with child

Maria mit dem Kinde  
(Madonna der Sammlung Solty)  
Um 1501

La Vierge avec l'enfant



Brecht, Südliche Galerie

Christ blessing

Auf Holz, H. 0,39, B. 0,22

Der segnende Christus  
Um 1500

Le Christ bénissant



Bergamo, Südliche Galerie

St. Sebastian

Der heilige Sebastian  
Um 1500

Saint-Sebastien

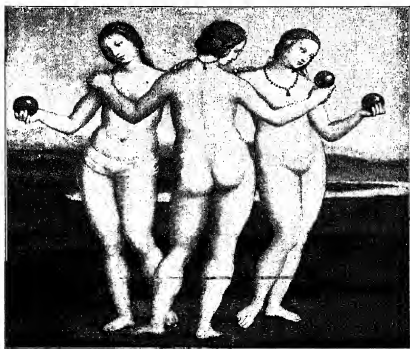




London, Nationalgalerie  
The dream of the Knight

Der Traum des Ritters  
Um 1498—1500

Auf Holz, H. 0,17, B. 0,17  
Le songe du chevalier



Chantilly bei Paris, Museum  
The three Graces

Die drei Grazien  
Um 1498—1500

Auf Holz, H. 0,17, B. 0,12  
Les trois Graces

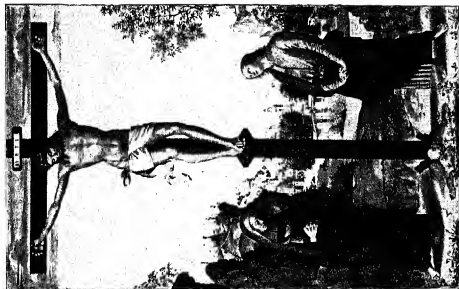


Rom, Galerie Borghese

Portrait of Pietro Perugino

Bildnis des Pietro Perugino  
Um 1530

Portrait de Pierre Le Pérugin



Petersburg, Eremitage

Linker Flügel H. 98, B. 6,30

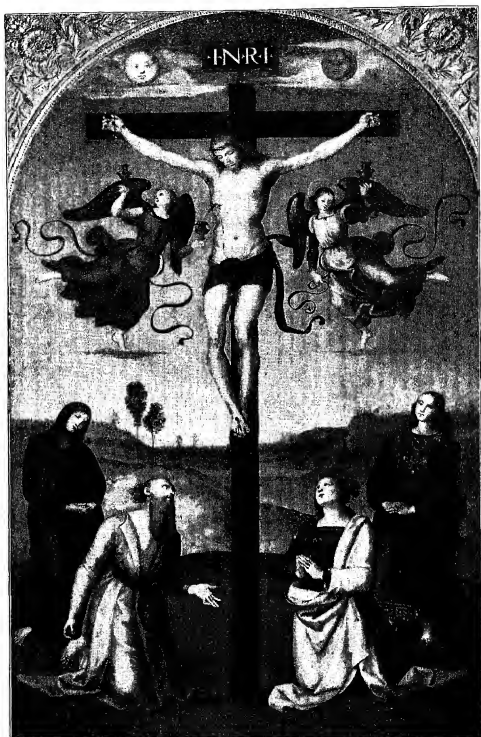
Mittelbild H. 1,57, B. 1,02

Rechter Flügel H. 98, B. 6,30

Auf Leinwand

Die Kreuzigung mit Maria, St. Johannes, Magdalena und St. Hieronymus  
Christ on the cross  
Um 1500-1501  
Le Christ en croix





London, Mond

The Crucifixion

Christus am Kreuz  
Um 1501--1502

Auf Holz

Le Christ en croix



Berlin, Kgl. Gemäldegalerie

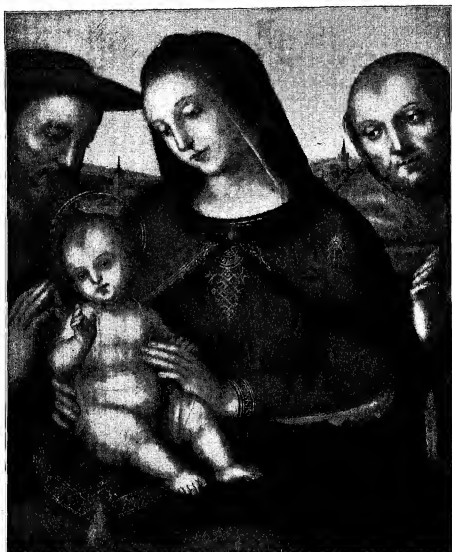
Auf Holz, H. 0,69, B. 0,50

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes  
(Madonna della Casa Diotallevi)

The Virgin with child and St. John

Um 1502

La Vierge avec l'enfant et St.-Jean



Berlin, Kgl. Gemäldesammlg.

Auf Holz, H. 6,41, B. 9,30

Maria mit dem Kinde und Heiligen

(links der heilige Hieronymus, rechts der heilige Franciscus)

The Virgin and child, St. Jerome and St. Francis

La Vierge entre Saint-Jérôme et Saint-François

Um 1602



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 0,370, B. 0,18

The Virgin with child

Madonna mit dem Kinde  
(Madonna Conestabile della Staffa)  
Um 1502—1503

La Madone avec l'enfant



Rom, Vatikan

Auf Leinwand, H. 2,67, B. 1,53

The coronation of the Virgin

Krönung der Maria  
1503

Le couronnement de la Vierge





The annunciation

Die Verkündigung

L'annonciation



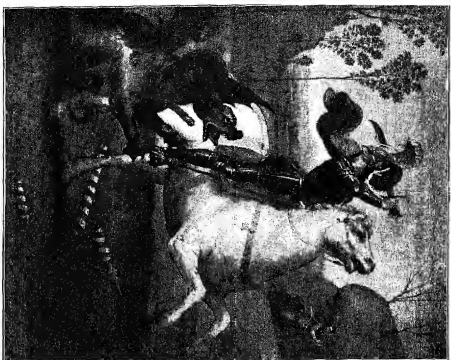
The adoration of the magi

Die Anbetung der Könige

L'adoration des rois

The presentation of Jesus  
in the templeDie Darstellung Christi im Tempel  
a—b—c Altarstaffel zu dem Bilde S. 10

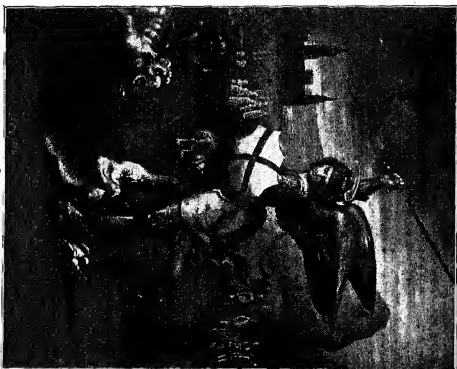
La présentation au temple



Paris, Louvre

Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen  
St. George and the dragon 1504  
Saint-Georges et le dragon

Auf Holz, H. 0,22, B. 0,27



Paris, Louvre

Der heilige Michael, den Drachen tödend  
St. Michael and the dragon 1504 (1507)  
Saint-Michel et le dragon

Auf Holz, H. 0,21, B. 0,27



Mailand, Brera

Auf Holz, H. 1,60, B. 1,14

# Die Vermählung der Jungfrau Maria

(Lo Sposalizio)  
1504

The marriage of the Holy Virgin

Le mariage de la Vierge



Firenze, Palazzo Pitti  
Bildnis des Angelo Doni  
1501  
Portrait of Angelo Doni  
Auf Holz, H. 0,62, B. 0,44



Firenze, Palazzo Pitti  
Bildnis der Maddalena Doni  
1501  
Portrait of Maddalena Doni  
Auf Holz, H. 0,62, B. 0,44



Berlin, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, Durchmesser 0,36

**Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes**  
(Madonna del Duca di Terranuova)

(Der Knabe rechts wahrscheinlich Jakobus der Jüngere)

The Virgin with child and little St. John

Um 1505

La Vierge avec l'enfant et le petit St-Jean



Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 0,11, B. 0,09

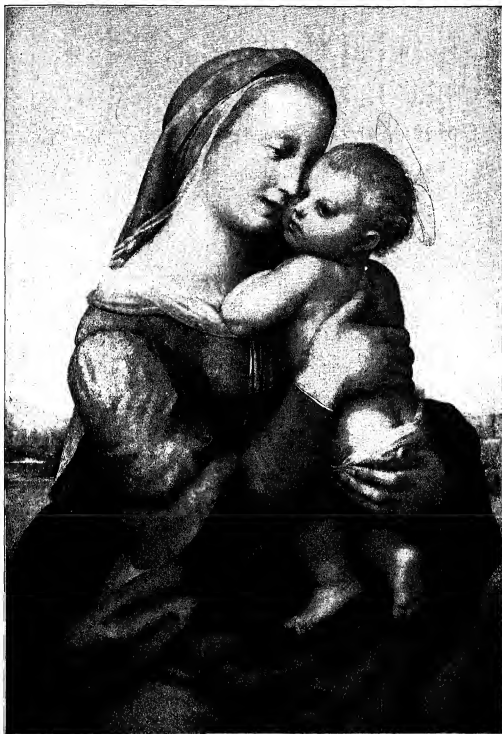
Die Madonna del Granduca

(Nach dem Grossherzog Ferdinand III. von Toscana benannt)

The Virgin of the Grand Duke

Um 1605

La Vierge du grand-duc



München, Pinakothek

Auf Holz, H. 9,7 B. 6,5

# Madonna aus dem Hause Tempi

The Virgin from la casa Tempi

Um 1505

La Vierge de la casa Tempi



London, Bridgewater-Galerie

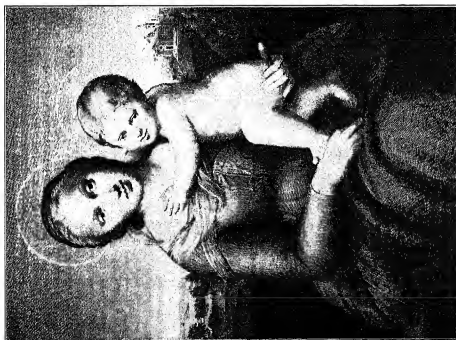
The Madonna and child

Madonna mit Kind  
Um 1505

Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,56

La Vierge avec l'enfant





Pandhanger, Lord Cowper.

Auf Holz, H. 0,61, B. 0,43

Die Kleine Madonna

Um 1505

The Virgin with child

La petite Madone



Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,39, B. 0,21

Die heilige Familie mit dem Lamm

1507

The Holy Family with the lamb

Sainte famille a l'agneau



New-York, Mr. Pierpont Morgan

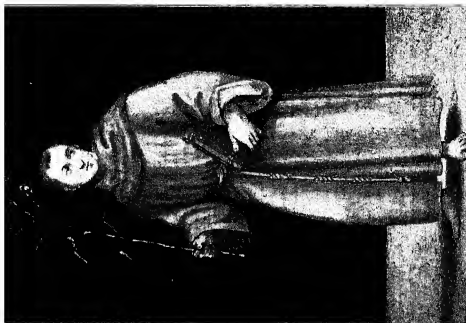
Auf Holz

Madonna mit Heiligen

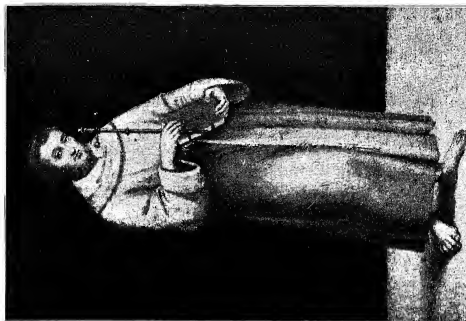
The Holy Virgin with other saints  
(Katharina — Petrus)

1506

La Vierge avec autres saints  
(Dorothea — Paulus)



Dürwich, Galerie  
 Auf Holz, H. 0,24, B. 0,16  
 Der heilige Antonius von Padua  
 Um 1305 Saint-Antoine de Padoue  
 St. Anthony of Padua  
 (Teil der Predella zu dem Altarbild Seite 20)



Dürwich, Galerie  
 Auf Holz, H. 0,24, B. 0,16  
 Der heilige Franciscus von Assisi  
 Um 1305 St-François d'Assise  
 St. Francis of Assisi  
 (Teil der Predella zu dem Altarbild Seite 20)



London, Nationalgalerie

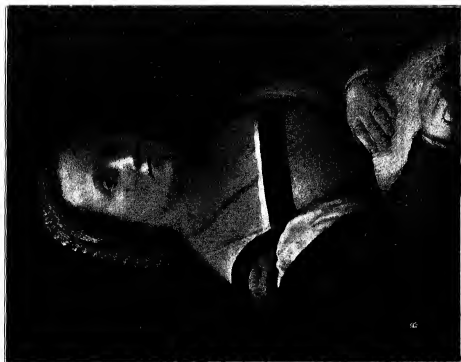
Auf Holz, H. 274, B. 132

Maria mit dem Kinde, Johannes dem Täufer (links) und dem hl. Nikolaus  
(Madonna Ansidei)

The Virgin and child, St. John the Baptist  
and St. Nicholas of Bari

1505—1506

La Vierge avec l'enfant, St.-Jean le Baptiste  
et St.-Nicolas de Bari



Florenz, Palazzo Pitti  
 Portrait of a woman  
 (genannt: La donna gravida, d. h. die schwangere Frau)  
 Um 1565



Petersburg, Eremitage  
 Portrait of an old man  
 (früher fälschlich für das Bildnis des Dichters Sammarco gehalten)  
 Um 1566



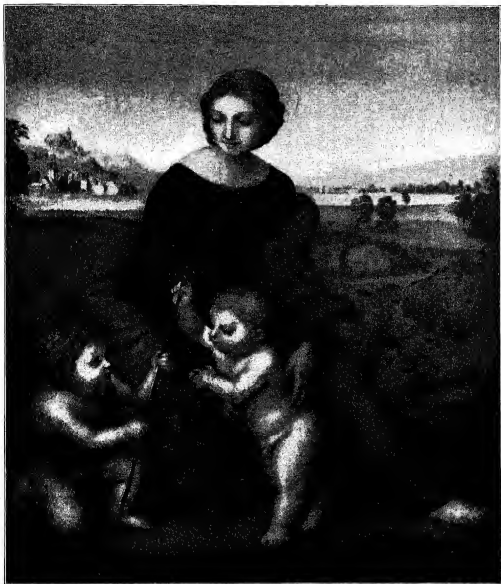
Chantilly bei Paris

Auf Holz, H. 0,36, B. 0,29

Die Madonna aus dem Hause Orleans

The Holy Virgin from the house of Orleans Um 1506

La Vierge de la maison d'Orléans



Wien, Hofmuseum

The Virgin in the meadow

Madonna im Grünen  
1505—1506

Auf Holz, H. 0,113, B. 0,98

La Vierge dans la prairie



Firenze, Uffizien

Auf Holz, H. 1,08, B. 0,75

The Virgin with the Goldfinch

Die Madonna mit dem Stieglitz  
(Madonna del Cardellino)  
1506

La Vierge au chardonneret





München, Pinakothek

Auf Holz, H. 1,82, B. 0,98

Hellige Familie aus dem Hause Canigiani

The Holy Family from the Casa Canigiani

Um 1506

La sainte famille de la maison Canigiani



Lucca, Graf Spada  
 Auf Holz, H. 0,28, B. 0,27  
 Die Madonna mit der Nelke  
 Um 1505  
 La Vergé à Foelliel



Petersburg, Eremitage  
 Auf Holz, H. 0,14, B. 0,81  
 Madonna mit dem bartlosen Joseph  
 1506  
 La Vergé avec Joseph imberbe



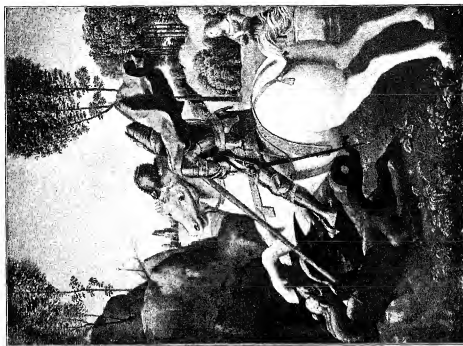
London, Bridgewater House

Auf Leinwand, Durchm. 1,014

Die heilige Familie unter der Palme  
The Holy Family under  
the palm-tree

Um 1506

La sainte famille sous  
le palmier



Petersburg, Eremitage

St. Georg  
1506

St-Georges

Auf Holz, H. 0,285 B. 0,215



Perugia, Kloster San Severo

Fresko

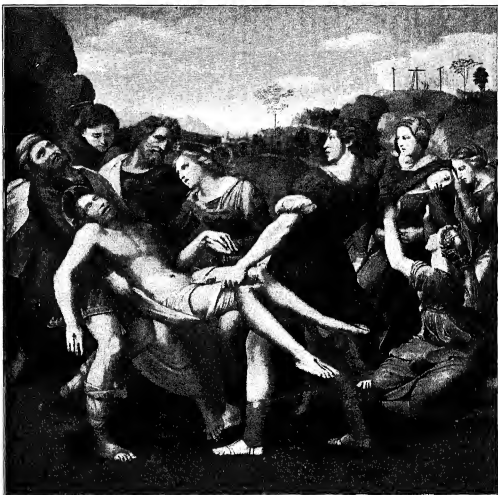
The Trinity

Die Dreifaltigkeit

La Trinité

1505-1507 (der oberste Teil zerstört)

Die sechs Heiligen im unteren Teil wurden 1521 von Pietro Perugino gemalt.



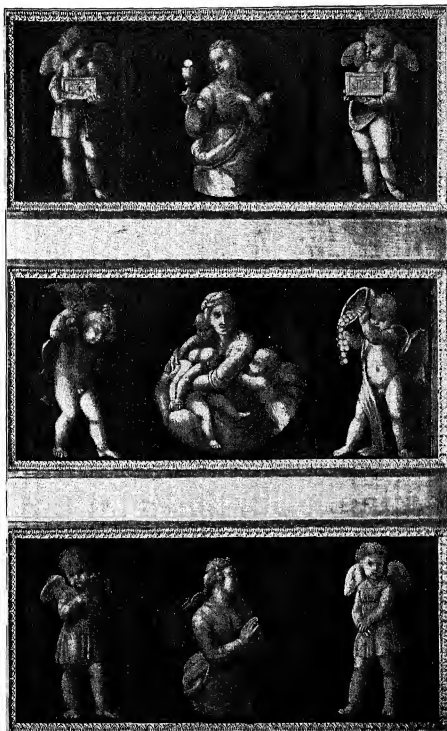
Rom, Galerie Borghese

Auf Holz, H. 1,52, B. 1,80

The sepulture of Christ

Die Grablegung Christi  
1507

La mise au tombeau



Rom, Vatikan

Faith, love and hope

Auf Holz

Glaube, Liebe, Hoffnung La foi, l'espérance, la charité  
(Predella zu der Grablegung Seite 31)



Paris, Louvre

Auf Holz, H. 1,22, B. 0,80

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes  
(Die schöne Gärtnerin)

The Virgin with child and little John

1507

La belle Jardinière



London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 0,71, B. 0,53

Die heilige Katharina von Alexandrien

St. Catherine of Alexandria

Um 1507

Sainte-Catherine d'Alexandrie





Berlin, Kgl. Gemäldegalerie

The Virgin with child

Maria mit dem Kinde  
(Madonna di Casa Colonna)

Um 1507—1508

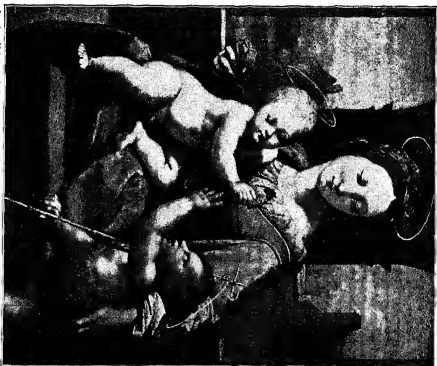
Auf Holz, H. 0,77, B. 0,56

La Madone avec l'enfant



Dresden, Gemäldegalerie  
The great Madonna Die grosse Madonna La grande Madone  
1526

H. 60, B. 66



London, National Gallery  
Madonna mit dem Kinde und St. Johannes  
The Madonna with child and St. John La Vierge avec l'enfant et St-Jean  
Um 1528

Auf Holz, H. 63, B. 63



London, Neckingerstift  
 Auf Lederwand, H. 11,6 cm, B. 8,5 cm  
 Madonna mit dem Kinde  
 Um 1510  
 The Virgin with child  
 La Madone avec l'enfant



Post, Nationalgalerie  
 Auf Holz, H. 11,0 cm, B. 8,5 cm  
 Madonna Esterhazy  
 Um 1510  
 The Holy Virgin Esterhazy  
 La Vierge Esterhazy



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, Durchmesser 0,36

Maria mit dem Kinde und Johannes

(Madonna aus dem Hause Alba)

The Virgin with child and little St John

Um 1508

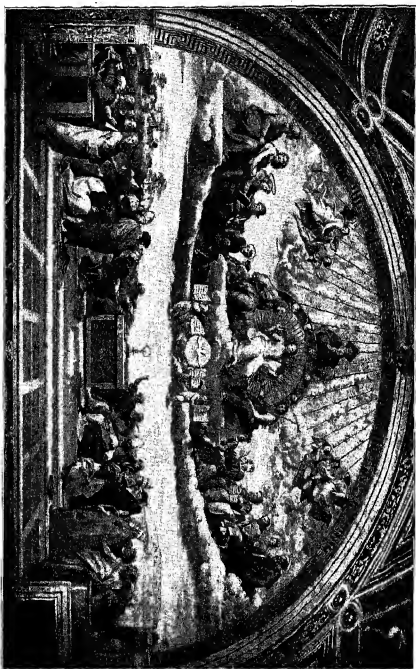
La madone avec l'enfant et St-Jean



Roma, Vaticano

Stanza della Segnatura  
1508-1511

Presso



Roma, Vatican  
The church triumphant

Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento)  
Stanza della Segnatura 1508—1511

Le triomphe de l'église  
Fresco



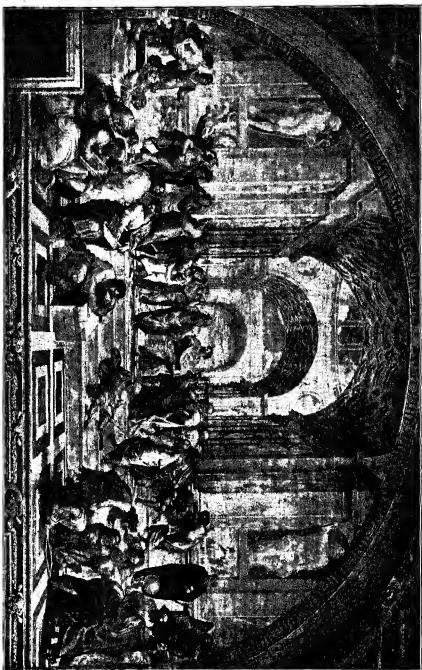
Roma, Vaticano

The Mount Parnassus

Der Parnass  
Stanza della Segnatura 1508–1511

Firenze

Le Parnasse



Rom, Vatikan

The school of Athens

Die Schule von Athen

Stanza della Segnatura 1508–1511

L'école d'Athènes

Fresco





Rom, Vatikan

Ceiling

Decke

Stanza della Segnatura 1508—1511

Fresco

Plafond



Rom, Vatikan

Strength, truth and moderation

Starke, Wahrheit und Mäßigkeit

Stanza della Segnatura 1508 - 1511

La force, la vérité et la modération

Fresko



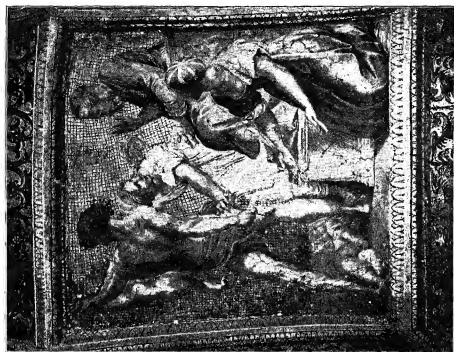
Rom, Vatikan

# Der Stündenfall

La chute du premier homme

Stanza della Segnatura 1508—1511

Fresko



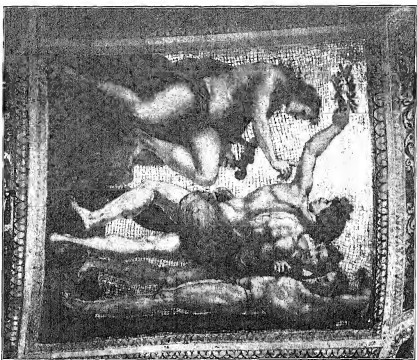
Rom, Vatikan

# Das Urteil Salomos

The judgment of Solomon

Stanza della Segnatura 1508—1511

Fresko



Roma, Vaticano

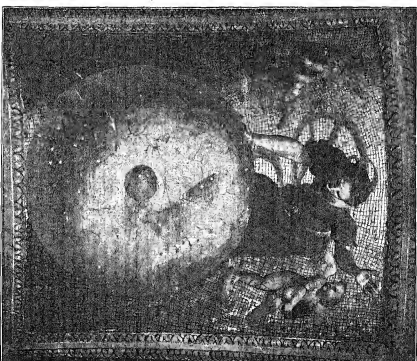
Der Sieg Apollos über Marsyas

Fresco

The victory of Apollo over Marsyas

La victoire d'Apollon sur Marsyas

Stanza della Segnatura 1498-1511



Roma, Vaticano

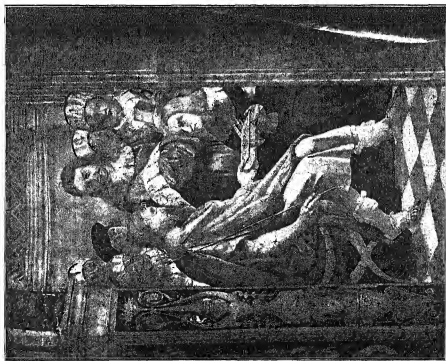
Die Astronomie

Fresco

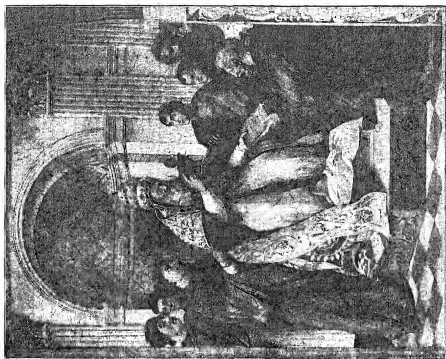
Astronomy

L'astronomie

Stanza della Segnatura 1498-1511



Rom, Vatikan  
Fresco  
Kaiser Justinian übergibt dem Trebonianus die Pandekten  
The emperor Justinianus surrender  
the pandects to Trebonianus  
L'empereur Justinien remet les  
pandectes à Trebonianus  
Stanza della Segnatura 1268—1311



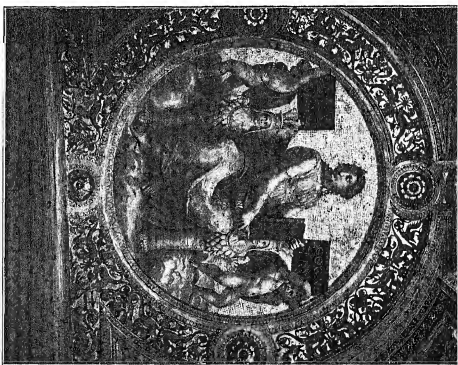
Rom, Vatikan  
Fresco  
Gregor der IX. übergibt die Dekretalen  
Gregory IX. surrendering the decretals  
Grégoire IX. rendant les décrétales  
Stanza della Segnatura 1306—1311



Roma, Vatikan  
Theology

Die Theologie  
Stanza della Segnatura 1483—1511

La theologie  
Fresco



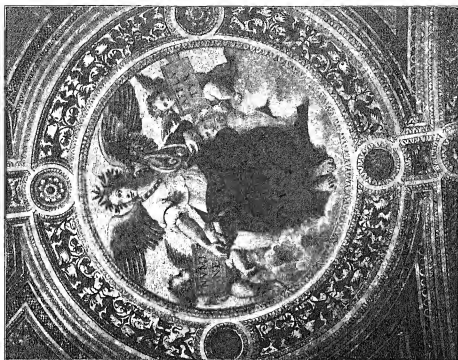
Roma, Vatikan  
Philosophy

Die Philosophie  
Stanza della Segnatura 1483—1511

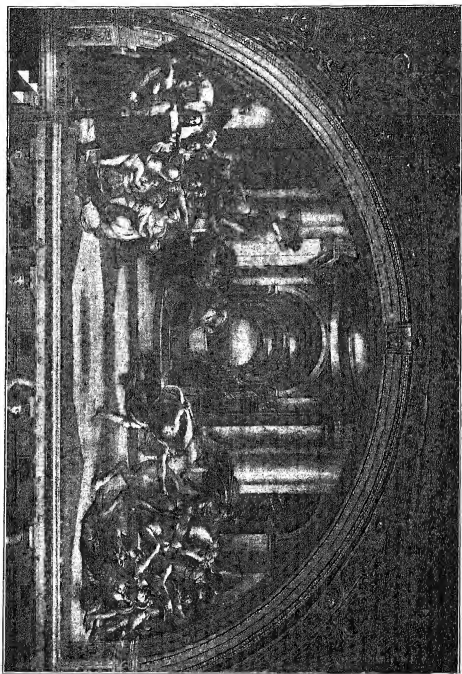
La philosophie  
Fresco



Rom, Vatikan  
Justice  
Die Gerechtigkeit  
La justice  
Stanza della Segnatura 1508–1511  
Fresco



Rom, Vatikan  
Poetry  
Die Poesie  
La poésie  
Stanza della Segnatura 1508–1511  
Fresco



Rom, Vatikan

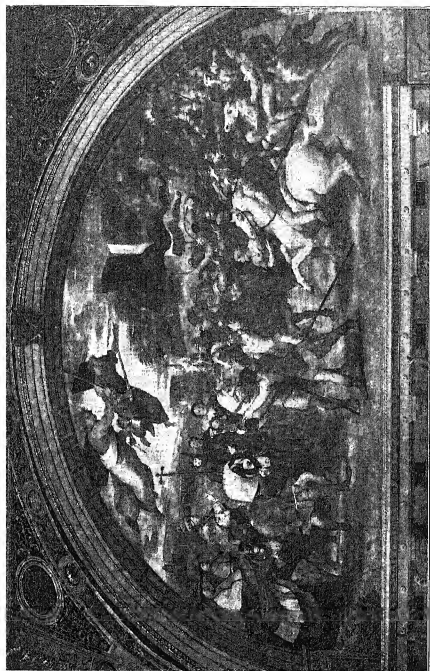
Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel

L'expulsion d'Heliodore du temple

Stanza d'Eliodoro 1512-1514

Fresco





Roma, Vatikan

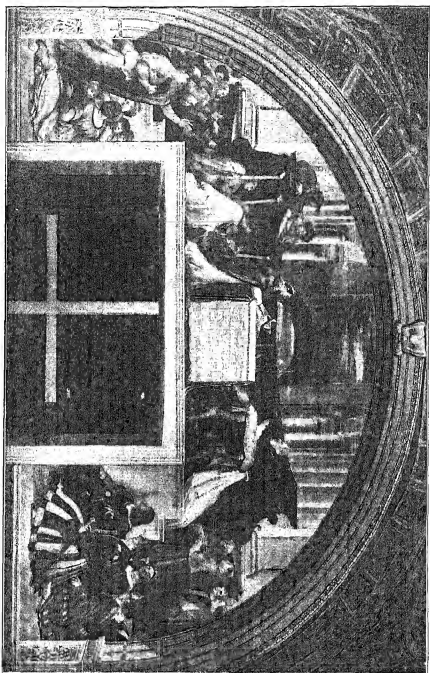
The meeting of Leo I. and Attila

Die Begegnung Leos I. mit Attila.

Stanze d'Elisodoro 1612-1614

Fresco

Le rencontre de Léon I. et d'Attila



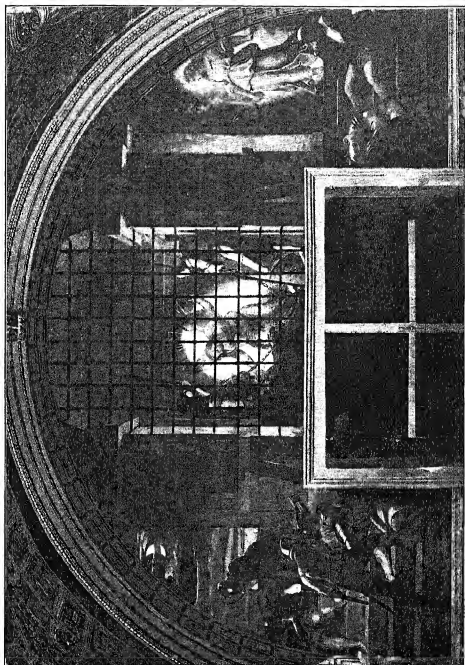
Rome, Vatican

The mass of Bolsena

Die Messe von Bolsena  
Stanza d'Elodoro 1519-1544

La messe de Bolsena

Fresco



Roma, Vatikan

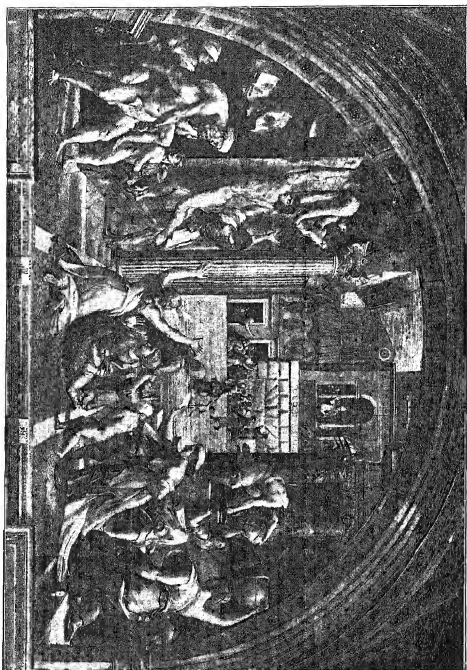
The discharge of St. Peter from prison

Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis

Stanza d'Elodoro 1512—1514

Fresco

La délivrance de St. Pierre



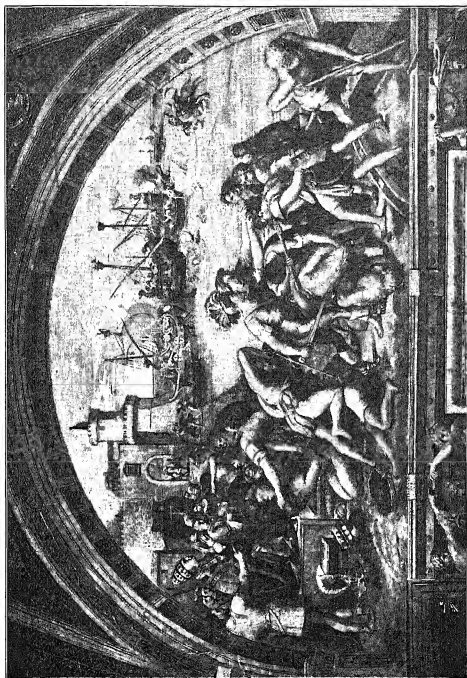
Rom, Vatikan

The fire in the Borgo

Der Brand im Borgo  
Stanza dell'Incendio 1514-1517

Fresco

L'incendio au Borgo



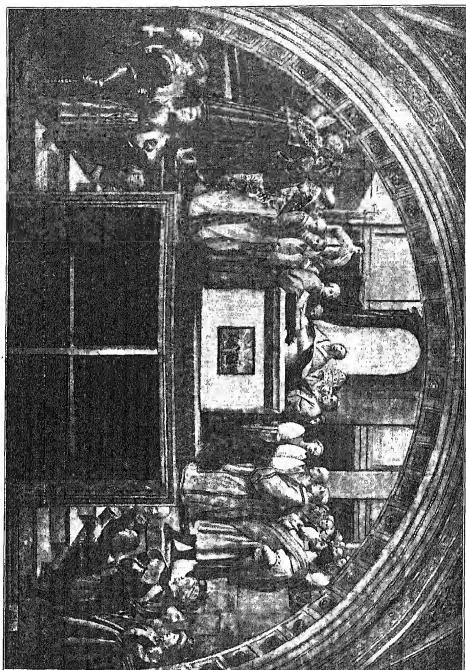
Roma, Vatikan

The battle of Ostia

Die Seeschlacht bei Ostia  
Stanza dell'Incendio 1514-1517

Fresco

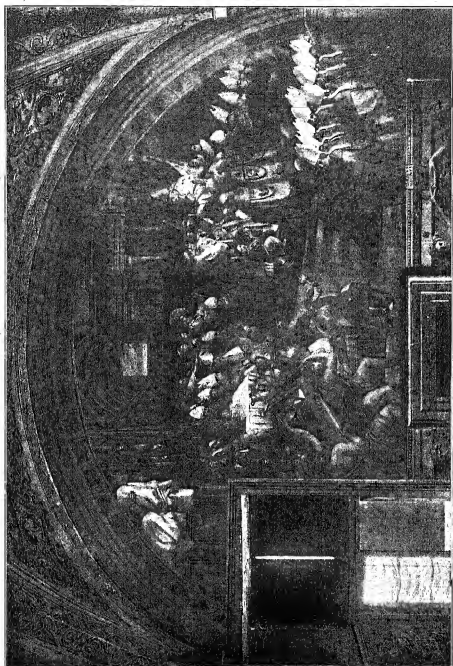
La bataille d'Ostia



Rom, Vatikan  
The oath of purgation of Leo III.

Der Reinigungseid Leos III.  
Stanza dell'Incendio 1514-1517

Le serment de purgation de Léon III.  
Fresco

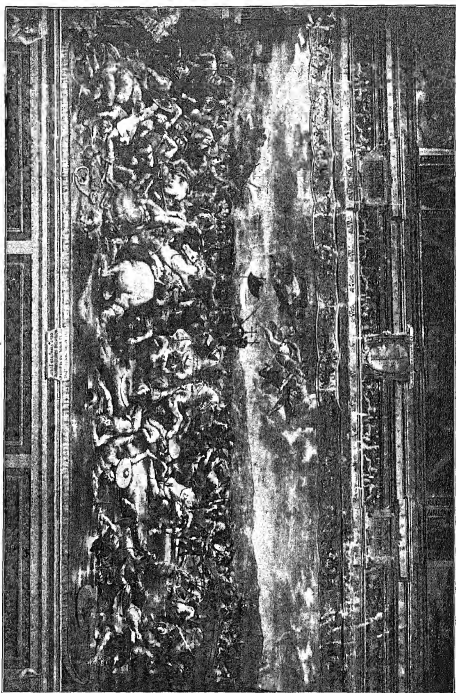


Rom, Vatikan

The coronation of Charlemagne

Die Krönung Karls des Grossen  
Sanza dell' Incendio 1514-1517

Fresco  
Le couronnement de Charlemagne



Rom, Vatikan

Die Schlacht Constantins gegen Maxentius

Sala di Costantino 1520-1524

La bataille de Constantin contre Maxence

Fresco





London, Herzog von Weindlinger

Madonna mit dem schlafenden Kinde und St. Johannes

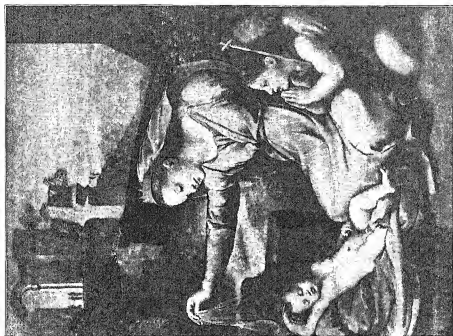
Kopie nach einem verlorenen Original

The Virgin with the sleeping child and St. John

La Vierge avec l'enfant dormissant et St. Jean

Copy of a disappeared original

Um 1510



Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,65, B. 0,44

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

(Die Jungfrau mit dem Schleier)

The Virgin with the veil

Um 1510

La Vierge au voile



Florenz, Palazzo Pitti

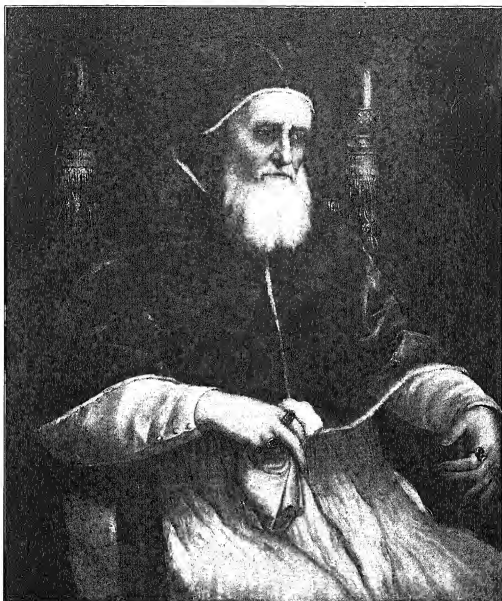
The vision of Ezechiel

Die Vision des Hesekiel

1510

Ant. Holz, H. 9,40, B. 6,20

La vision d'Ezéchiel



Florenz, Palazzo Pitti

The pope Julius II.

Papst Julius II.

Um 1510

Auf Holz, H. 0,98, B. 0,82

Le Pape Jules II



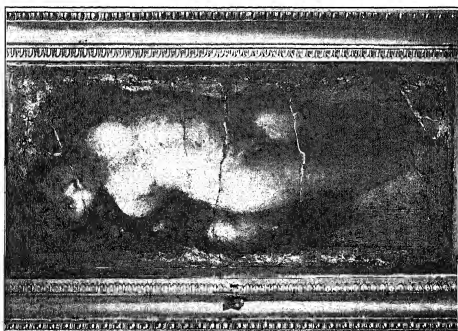
Rom, Vatikan

The Virgin from Foligno

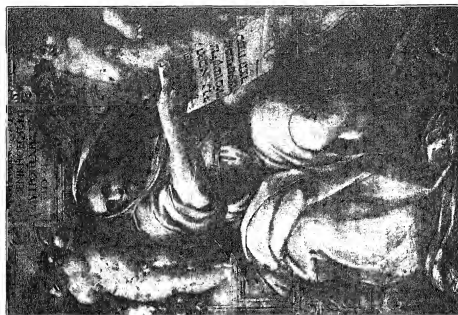
Die Madonna von Foligno  
1511

Auf Leinwand, H. 3,20, B. 1,94

La Vierge de Foligno



Rom, Akademie von San Luca  
**Knabenfigur**  
 Ursprünglich über einem Kamin in den Gemächern Innocenz VIII. im Vatikan  
 Um 1512  
 A. boy  
 Enfant



Rom, St. Agnazio  
**Der Prophet Jeshias**  
 The prophet Jeshiah  
 Le prophète Isale  
 Um 1512  
 Fresco



London, Nationalgalerie (Mr. J. R. Robinson)

Auf Holz, Durchmesser 0,65

Die Madonna mit den Kandelabern

The Virgin with the chandeliers

Um 1513

La Vierge aux candelabres



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,12, B. 1,58

The Holy Virgin with the fish

Die Madonna mit dem Fisch

La Vierge au poisson

(Links Tobias mit dem Engel, rechts der heilige Hieronymus)

Um 1513



Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 2,76, B. 2,19

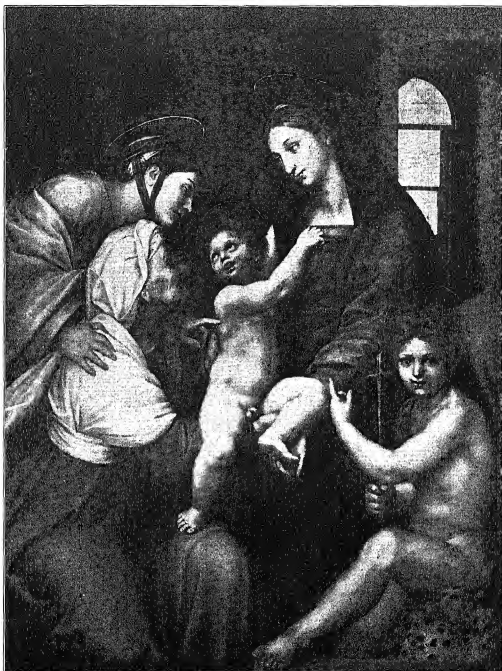
# Die Madonna unter dem Baldachin

The Virgin under the baldachin

Um 1514

La Vierge au baldaquin





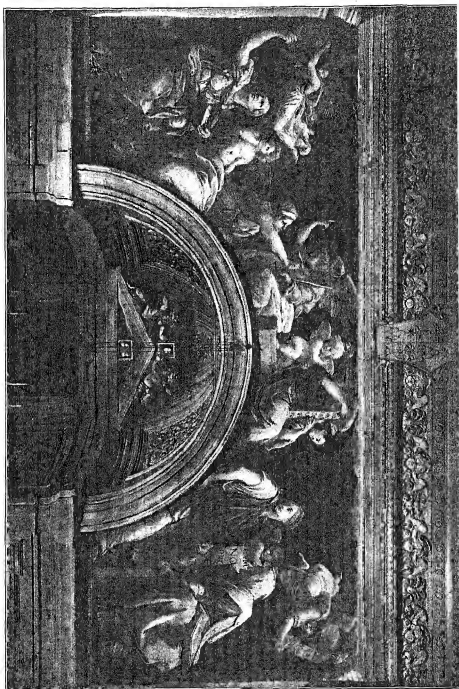
Firenze, Palazzo Pitti

Madonna dell' Impannata

Madonna dell' Impannata  
(das heisst mit dem Tuchfenster)  
Um 1514

Auf Holz, H. 1,55, B. 1,23

Madonna dell' Impannata



Rom, San Maria della Pace (Capella Chigi)

The four Sibyls

Sibyllen von Carme

Persische Sibyllen

Die vier Sibyllen

1514

Les quatre Sibylles

Phrygische Sibyllen Sibyllen von Tibur

Frankfurt



Rome, Villa Farnesina

The triumph of Galatea

Der Triumph der Galatea  
1514

Fresco

Le triomphe de Galatée



PIERRE, LECLERC

Bildnis eines jungen Mannes  
Um 1668  
Portrait of a young man  
Portrait de jeune homme

Aus Holz, H. 6,78, B. 8,41



PELLI, FRANCESCO

Bildnis des Tommaso Inghirami, Bibliothekars Leos X.  
Um 1514  
Portrait of Tommaso Inghirami  
Ein anderes Exemplar, das für das Original gilt, im Besitz von Mrs. Gardner in Boston

Aus Holz, H. 38, B. 25



München, Pinakothek

Portrait of Bindo Altoviti

Bildnis des Bindo Altoviti  
Um 1515

Auf Holz, H. 0,61, B. 0,45

Portrait de Bindo Altoviti



Madrid, Prado-Museum

The Holy Family, called "The Pearl"

Heilige Familie  
(„Die Perle“ genannt)  
1615

Auf Holz, H. 1,14, B. 1,13

Sainte-famille, dite „La Perle“



Potsdam, Pinakothek

St. Cecilia

Die heilige Cäcilie  
Um 1515

Auf Leinwand, H. 2,20, B. 1,36

Sainte-Cécile



Rom, Palazzo Barberini

The Fornarina

Die sogenannte Fornarina  
(Ohne Grund für die Geliebte Raffaels gehalten)  
Um 1615

La Fornarine





Florenz, Palazzo Pitti

Auf Leinwand, H. 0,52, B. 0,50

The lady with the veil

Bildnis

La dame au voile

(genannt: La donna velata, die Dame mit dem Schleier)

Um 1615



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 9,82, B. 0,87

Bildnis des Grafen Balthasar Castiglione

Portrait of the count Balthasar Castiglione

1515

Portrait du comte Balthazar Castiglione



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 2,36, B. 1,96

The Madonna of St Sixtus      Die sixtinische Madonna      La Vierge de Saint-Sixte  
 (links der heilige Sixtus, rechts die heilige Barbara)  
 Um 1515—1519



Firenze, Palazzo Pitti

The Virgin on the chair

Madonna della Sedia  
1516

Auf Holz, Durchmesser 0,71

La Vierge à la chaise



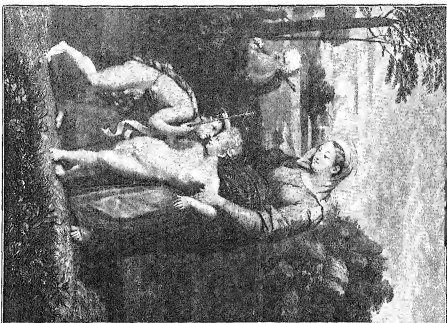
Madrid, Prado-Museum

The visitation

Die Begegnung Mariae mit Elisabeth  
Um 1519

Auf Leinwand, H. 2,00, B. 1,45

La visitation



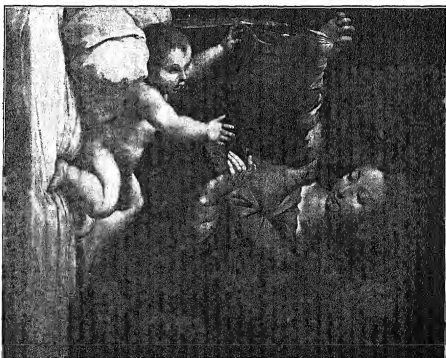
London, Earl of Essex

**Die Madonna del Passeggio**

The Virgin del Passeggio

Um 1516—18

H. 931, B. 638



Paris, Louvre

**Madonna von Loreto**

Kopie nach dem zerstörten Original

The Virgin of Loreto

Um 1512

Copie d'un tableau détruit

Av. 1504, H. 121, B. 638



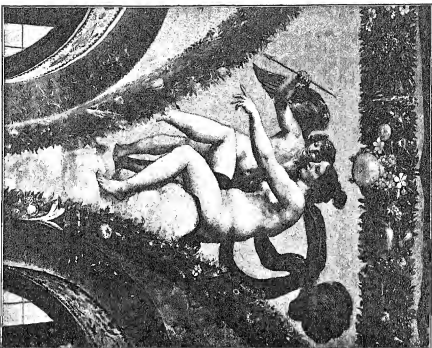
München, Pinakothek

The Virgin della Tenda

Madonna della Tenda  
(Madonna mit dem Vorhang)  
Um 1515

Auf Holz, H. 0,68, B. 0,55

La Vierge della Tenda

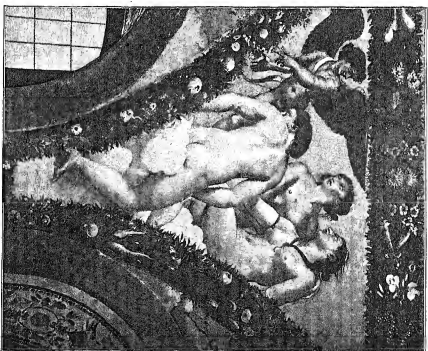


Rom, Villa Farnesina

Venus zeigt Amor das Volk

Fresco

Venus showing the people to Cupid  
1516-1517



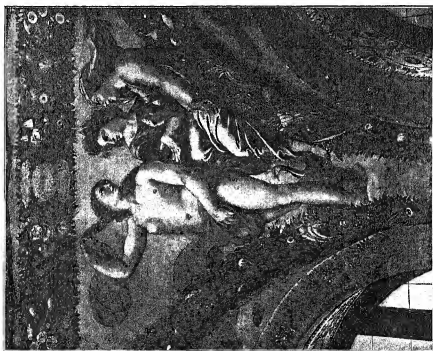
Rom, Villa Farnesina

Amor zeigt Psyche den Grazien

Fresco

Cupid showing Psyche to the Graces  
1516-1517

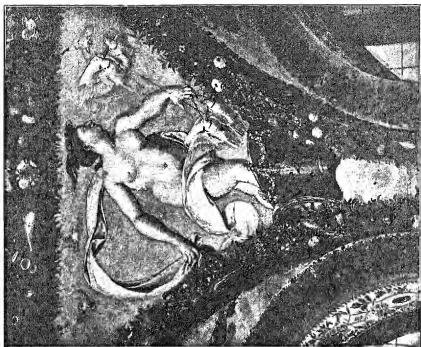




Rome, Villa Farnesina

Fresco

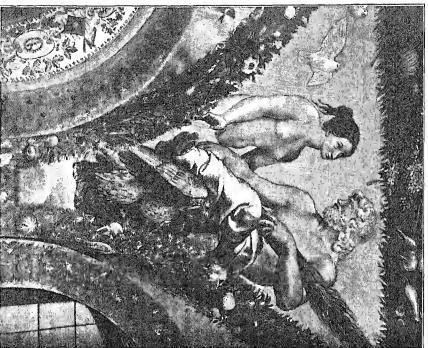
Venus, Ceres und Juno  
Venus, Ceres and Juno  
1516—1517



Rome, Villa Farnesina

Fresco

Venus steigt zum Olymp empor  
Venus rising to the Olympus  
1516—1517



Rom, Villa Farnesina

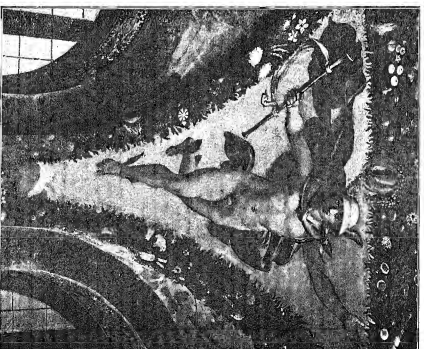
Venus, die Hilfe Jupiters anflehend

Venus imploring Jupiter

1516—1517

Venus implorant Jupiter

Fresco



Rom, Villa Farnesina

Merkur, vom Olymp herabschwebend

Mercury descending from the Olympus

1516—1517

Mercurie descendant de l'Olympe

Fresco

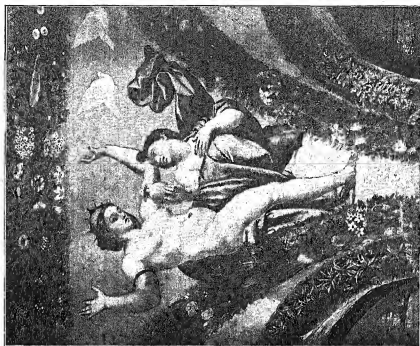


Rom, Villa Farnesina

Fresco

Psyche, zum Palast der Venus emporgetragen

Psyche rising to the palace of Venus  
1516-1517

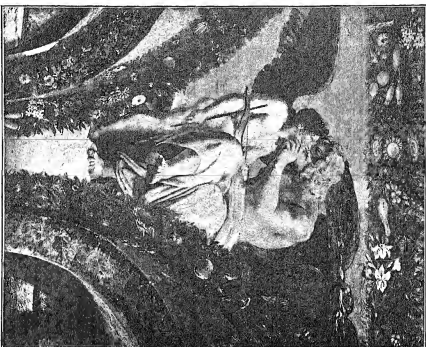


Rom, Villa Farnesina

Fresco

Psyche bringt Venus die Büchse der Proserpina

Psyche presenting to Venus  
the box of Proserpina  
1516-1517



Rom, Villa Farnesina

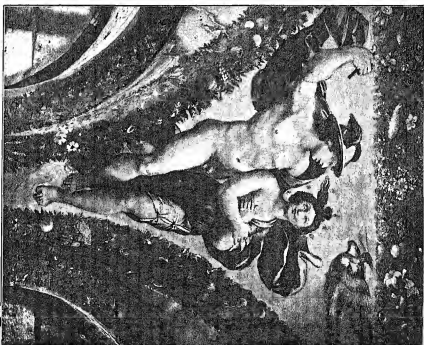
Jupiter küssend Cupid

Jupiter küsst Amor

1516—1517

Jupiter basant l'Amour

Fresco



Rom, Villa Farnesina

Merkur schwehlt mit Psyche zum Olymp empor  
Mercury and Psyche rising  
to the Olympians  
1516—1517

Mercure et Psyche montant  
vers l'Olympe

Fresco

History of Cupid and Psyche

Geschichte Amors und der Psyche

Histoire de l'Amour et de Psyché



Rom, Villa Farnesina

Psyche received into the Olympus

Psyche wird in den Kreis der Götter aufgenommen  
1516—1517

Pinodur - Fresko

Psyché amenée dans l'Olympe

History of Cupid and Psyche

Geschichte Amors und der Psyche

Histoire de l'Amour et de Psyché



Rom, Villa Farnesina

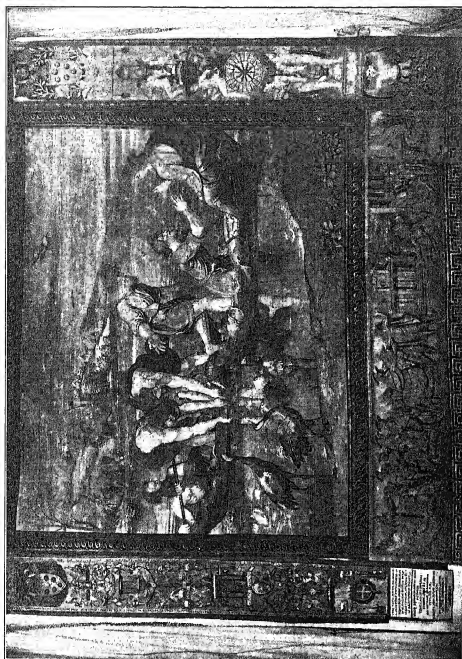
The nuptials of Cupid and Psyche

Die Vermählung Amors und Psyche

1stc-1stc

Les noces de l'Amour et de Psyché

Plafond: Fresco



Rom, Vatikan

The miraculous draught of fishes

Der wunderbare Fischzug

1515-1516

Wandteppich

La pêche miraculeuse



Rom, Vatikan

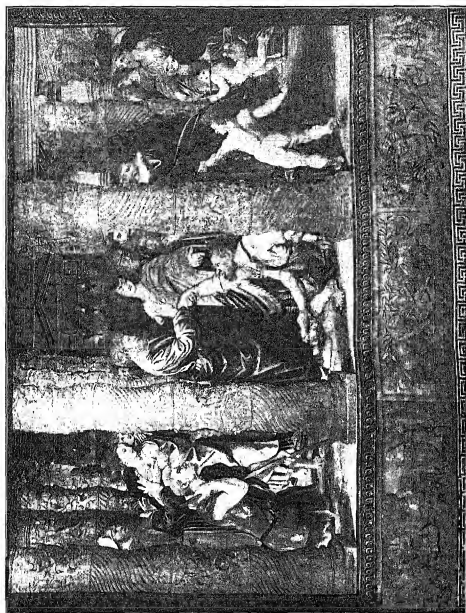
The delivery of the keys to St. Peter

Die Uebergabe der Schlüssel an Petrus

La vocation de St-Pierre

Wandteppich





Rom, Vatikan

The healing of the lame

Die Heilung des Lahmen  
1815-1816

Wandteppich

La guérison du boiteux



Room, Vulkan

The death of Ananias

Der Tod des Ananias

1315-1316

La mort d'Ananie

Wandteppich



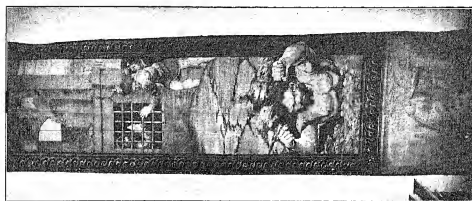
Roma, Vatikan

Wandfresko

Die Steinigung des Stephanus

The lapidation of St. Stephen 1515—1516

Le martyre de St-Étienne



Roma, Vatikan

Wandfresko

Paulus im Gefängnis zu Philipp

St. Paul prisoner 1515—1516 St-Paul en prison



Rom, Vatikan  
The conversion of St. Paul

Die Bekehrung des Paulus  
1515-1516

La conversion de St-Paul  
Wandteppich



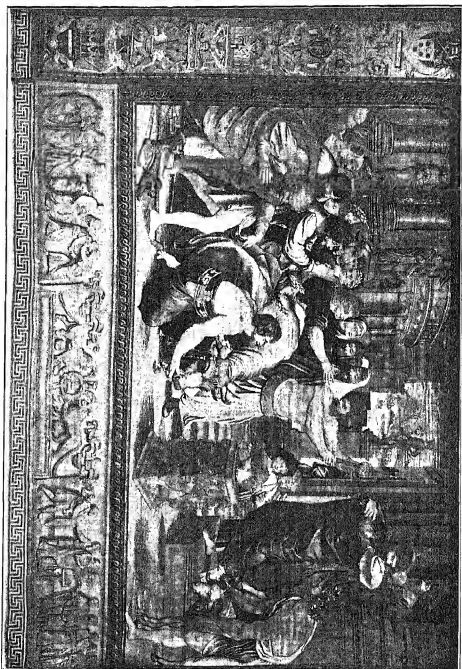
London, South Kensington Museum

Elymas struck with blindness

Die Erblindung des Zauberers Elymas  
1515-1516

Carton

Elymas frappé de cécité



Roman Verulam

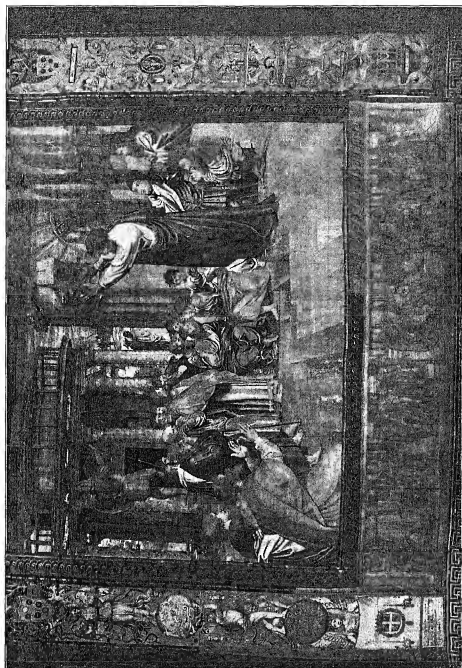
The sacrifice at Lystra

Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas)

1515—1516

Le sacrifice de Lystra

Vandespogen



Rom, Vatican

The sermon of St. Paul at Athens

Die Predigt des Paulus in Athen

1515-1516

Wundtzeppia

La prédication de St-Paul à Athènes



Gott scheidet Licht und Finsternis  
God separating light and darkness  
Dieu séparant la lumière des ténèbres



Gott scheidet Wasser und Erde  
God separating water and earth  
Dieu séparant la terre et l'eau



THE LOGGIAS

DIE LOGGIEN

LES LOGES

Vatikan (1516—18)



Erschaffung der Sonne und des Mondes

The creation of sun and moon

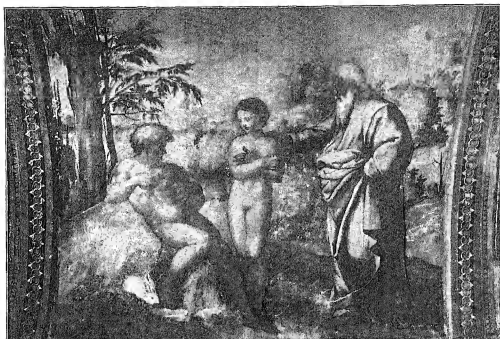
La création du soleil et de la lune



The creation of the animals

Die Schöpfung der Tiere

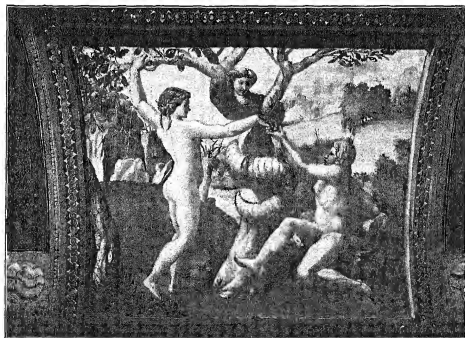
La création des animaux



The creation of Eve

Die Erschaffung Evas

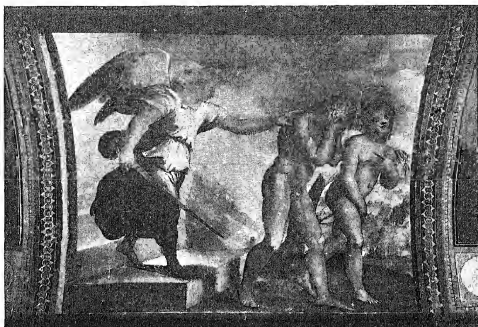
La création d'Ève



The fall

Der Sündenfall

Le premier péché



Adam and Eve disparadised

Vertreibung aus dem Paradies

Adam et Ève chassés du paradis



Adam and Eve labouring

Adam und Eva bei der Arbeit

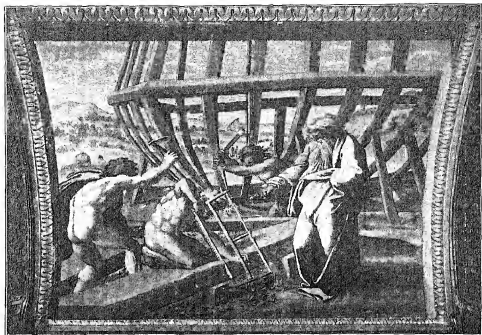
Les travaux d'Adam et d'Ève

THE LOGGIAS

DIE LOGGIEN

Valikan (1516-18)

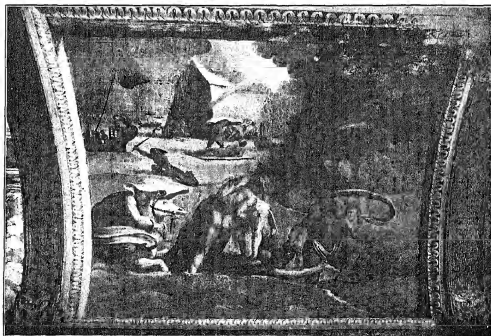
LES LOGES



The building of Noah's ark

Die Erbauung der Arche

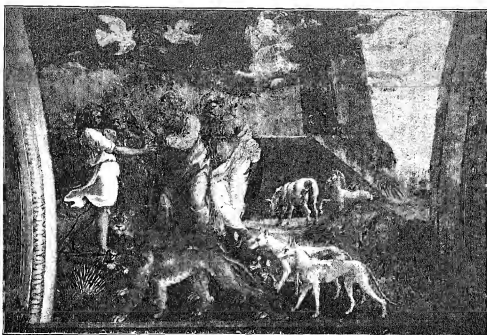
La construction de l'arche



The deluge

Die Sintflut

Le déluge



Noah leaving the ark

Noah verlässt die Arche

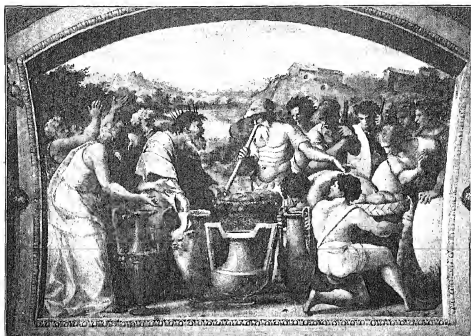
La sortie de l'arche



The sacrifice of Noah

Noahs Opfer

Le sacrifice de Noé



Abraham and Melchisedek

Abraham und Melchisedek

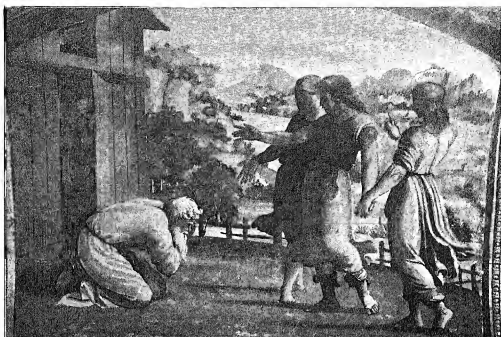
Abraham et Melchisédech



God's promise to Abraham

Gottes Verheissung an Abraham

La promesse de Dieu à Abraham



Abraham and the angels

Abraham und die Engel

Abraham et les anges



Loth's flight

Loths Flucht

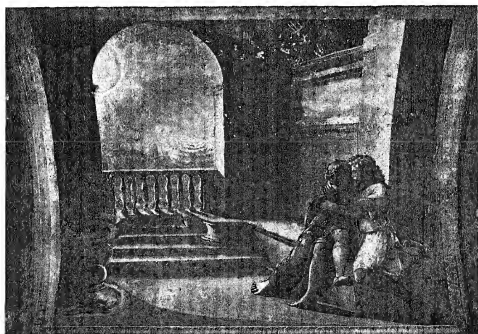
La fuite de Loth



God appearing to Isaac

Gott erscheint Isaak

Apparition de Dieu à Isaac



Isaak und Rebekka, von Abimelech belauscht

Isaac and Rebekka spied by Abimelech

Isaac et Rébecca épiés par Abimelech



THE LOGGIAS

DIE LOGGIEN

Vatikan (1516-18)

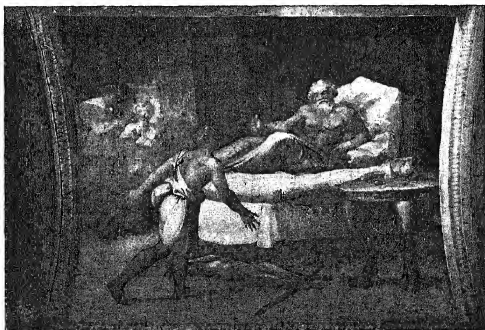
LES LOGES



Isaac blessing Jacob

Isaak segnet Jakob

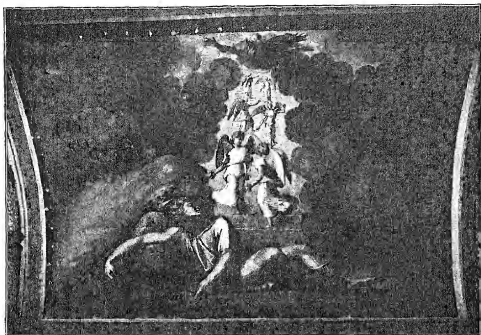
Isaac bénissant Jacob



Isaac and Esau

Isaak und Esau

Isaac et Esau



The ladder of Jacob

Die Jakobsleiter

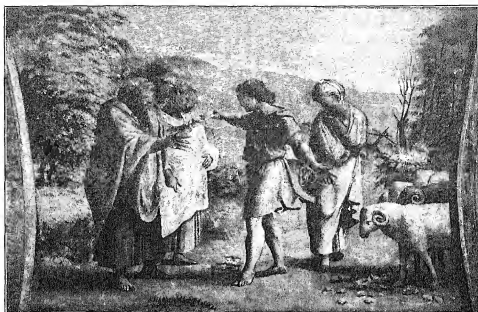
L'échelle de Jacob



Jacob and Rachel

Jakob und Rahel

Jacob et Rachel



Jakob wirbt um Rahel

Jacob seeking Rachel in marriage

Jacob demandant la main de Rachel



The flight of Jacob

Jakobs Flucht

La fuite de Jacob

THE LOGGIAS

DIE LOGGIEN

LES LOGES

Vatikan (1516-18)



The dream of Joseph

Josephs Traum

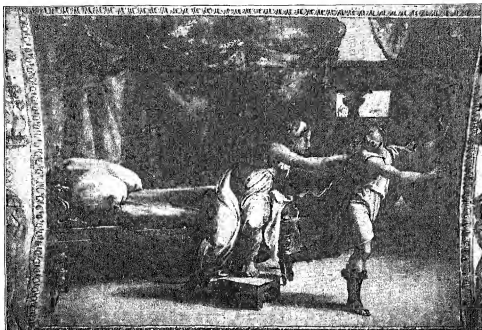
Le songe de Joseph



Joseph, von seinen Brüdern verkauft

Joseph sold by his brothers

Joseph vendu par ses frères



Joseph und die Frau des Potiphar

Joseph and the wife of Potiphar

Joseph et la femme de Putiphar



The dream of Pharaoh

Pharaos Traum

Le songe de Pharaon



The salvation of Moses

Die Rettung des Moses

Moïse sauvé des eaux



The burning bush

Der feurige Busch

Le buisson ardent

Vatikan (1516—18)



Der Durchgang durch das Rote Meer  
 The passage through the Red Sea  
 Le passage de la Mer Rouge



Moses schlägt Wasser aus dem Felsen  
 Moses striking water from the rock  
 Moïse faisant jaillir l'eau du rocher



Moses empfängt die Gesetzestafeln

Moses receiving the tables of laws

Moïse recevant les tables de la loi



The golden calf

Das goldene Kalb

Le veau d'or



THE LOGGIAS

DIE LOGGIEN  
Vatikan (1516—18)

LES LOGES



The column of fume

Die Rauchsäule

La colonne de fumée



Moses bringt die Gesetzestafeln

Moses bringing the tables of laws

Moïse montrant les tables de la loi



The passage through the Jordan

Der Durchzug durch den Jordan

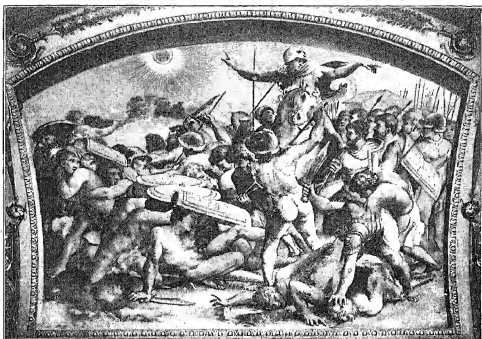
Le passage du Jourdain



The Fall of Jericho

Der Fall Jerichos

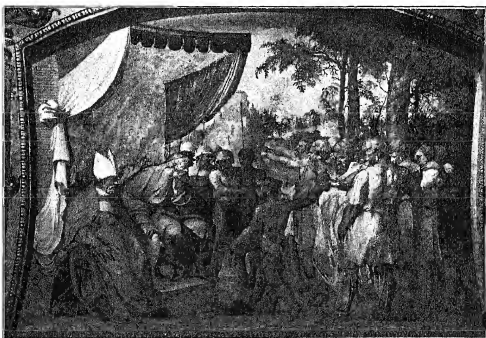
La chute de Jéricho



Joshua staying the sun

Josua heisst die Sonne still stehen

Josué arrêtant le soleil



The sharing of the land

Die Teilung des Landes

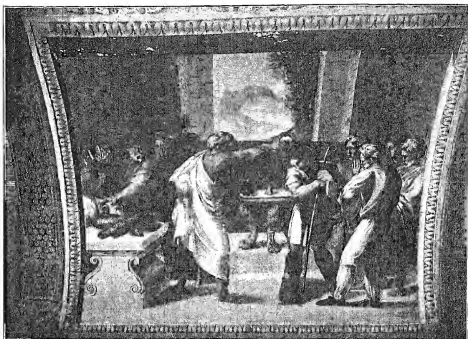
Le partage des terres

THE LOGGIAS

DIE LOGGIEN

LES LOGES

Vatikan (1516-18)



David anointed by Samuel

David von Samuel gesalbt

David oint par Samuel



David and Goliath

David und Goliath

David et Goliath

THE LOGGIAS

DIE LOGGIEN

LES LOGES

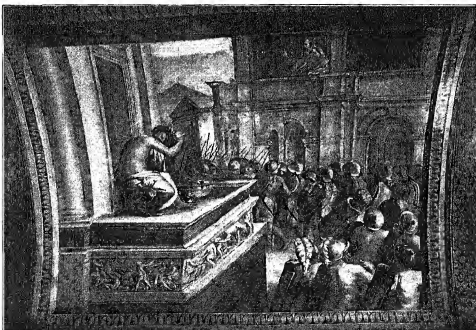
Vatikan (1516—18)



The triumph of David

Der Triumph Davids

Le triomphe de David



David and Bathseba

David und Bathseba

David et Bethsabée

THE LOGGIAS

DIE LOGGIEN  
Vatikan (1516-18)

LES LOGES



The consecration of Solomon

Die Weihe Salomons

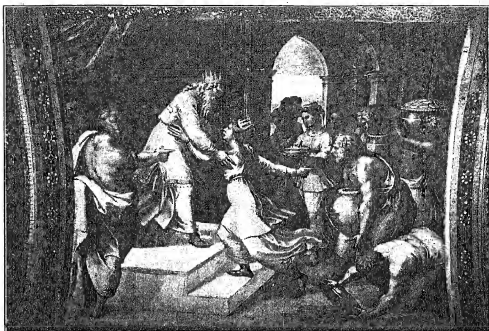
Le sacre de Salomon



The judgment of Solomon

Salomons Urteil

Le jugement de Salomon



The queen of Saba

Die Königin von Saba

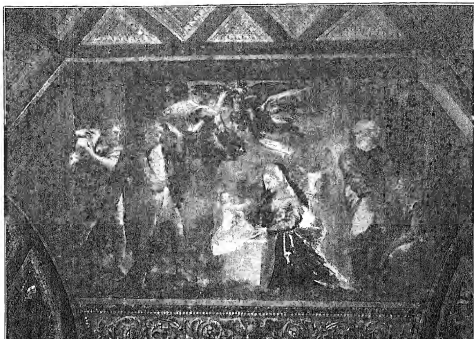
La reine de Saba



The building of the temple

Der Tempelbau

L'édification du temple



The adoration of the shepherds

Die Anbetung der Hirten

L'adoration des bergers



The adoration of the Magi

Die Anbetung der Könige

L'adoration des Mages



THE LOGGIAS

DIE LOGGIEN

LES LOGES

Vatikan (1516—19)



The baptism of Christ

Die Taufe Christi

Le baptême du Christ



The Last Supper

Das Abendmahl

La sainte Cène



Mantegna, Prado-Museum

Christ bearing the cross  
(called Lo spasmio di Sicilia)

Die Kreuztragung

(geannt Lo spasmio di Sicilia)  
Um 1517

Ant. Leinwand, 11, 5/16, B. 2,30

Christ portant la croix  
(Surnommé Lo spasmio di Sicilia)



Florenz, Palazzo Pitti

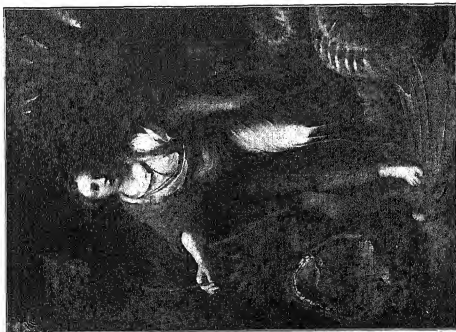
Auf Holz, H. 1,55, B. 1,19

Papst Leo X. und die Kardinäle Ludovico de Rossi (links) und Giulio de Medici (rechts)  
 The Pope Leo X and the cardinals Ludovico de Rossi and Giulio de Medici  
 Um 1517—1519  
 Le pape Léon X et les cardinaux Ludovico de Rossi et Giulio de Medici

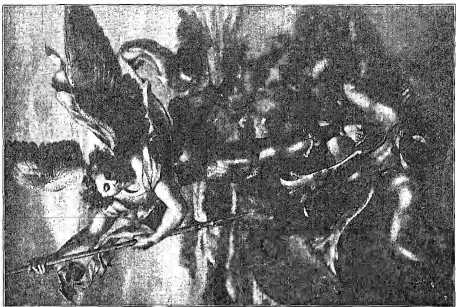


Born, Palermo Doria  
 Doppelbildnis der Staatsmänner Navagero (links) und Bezzano  
 1816

Auf Leinwand  
 Portrait de Navagero et Bezzano



Paris, Louvre  
Auf Leinwand, H. 1,28, B. 1,25  
Die heilige Margareta  
Um 1518  
St. Margaret  
Sainte-Marguerite



Paris, Louvre  
Auf Leinwand, H. 2,08, B. 1,60  
Der heilige Michael, den Teufel niederwerfend  
St. Michael terrassant  
le démon  
Um 1518



Mudida, Prado-Museum

The Virgin with the rose

Die Madonna mit der Rose  
Um 1518

Auf Leinwand, H. 1,03, B. 0,84

La Vierge à la rose



Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,38, B. 0,39

The small Holy Family

Die sog. kleine heilige Familie  
Um 1518

La petite Sainte-Famille



Paris, Louvre

Die grosse heilige Familie  
(Die heilige Familie Franz' I.)

1518

Auf Leinwand, H. 2,07, B. 1,40

The great Holy Family

La grande Sainte-Famille de François I.





Madrid, Prado-Museum

Die heilige Familie unter der Eiche

The Holy Family under the oak-tree

Um 1518

La Sainte-Famille sous le chêne



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,20, B. 0,95

Johanna von Aragonien, Gemahlin des Fürsten Ascanio Colonna, Connétable  
des Königreichs Neapel

Joan of Aragon

Um 1518

Jeanne d'Aragon



Madrid, Prado-Museum

Portrait of a cardinal

Bildnis eines Kardinals  
Um 1518

Auf Holz, H. 0,78, B. 0,41

Portrait d'un cardinal



Rom, Vatikan

The transfiguration

Die Verklärung Christi  
1517—1522

Auf Holz, Fl. 4,06, B. 2,78

La Transfiguration

## ANHANG

ZWEIFELHAFTE UND RAFTAEL MIT UNRECHT ZUGESCHRIEBENE GEMALDE





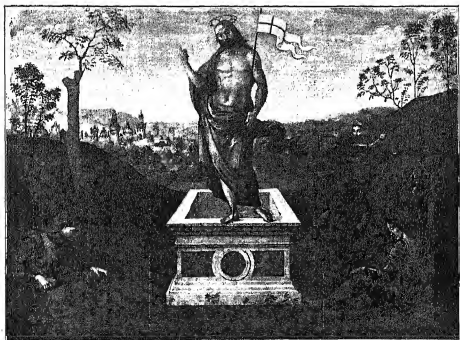
München, Pinakothek

The baptism of Christ

Die Taufe Christi  
Um 1500

Auf Holz, H. 0,30, B. 0,40

Le baptême du Christ



München, Pinakothek

The resurrection

Die Auferstehung Christi  
Um 1500

Auf Holz, H. 0,30, B. 0,40

La résurrection



Pieter van Onghena

Portrait of a lady

Weibliches Bildnis

Aud. Hüb., H. 68, R. 6, 68

Portrait de femme



Boudouck, Nationalgalerie

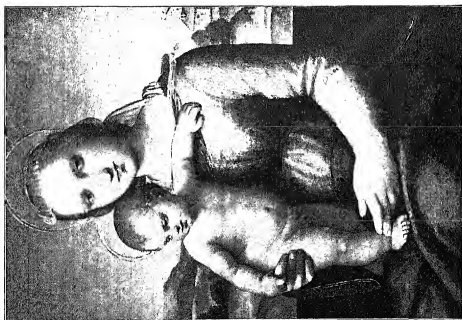
Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man

Aud. Hüb., H. 6, 68, R. 6, 68

Portrait d'un jeune homme





Northbrook, Earl of Northbrook

Madonna mit dem Kinde

Um 1506-1508

Virgin and child

La Vierge avec l'enfant



Paris, Louvre

Johannes in der Wüste

St. John the Baptist in the desert

St-Jean-Baptiste dans le désert

Um 1615

Am Leinwand, H. 1,33, B. 1,42



Paris, A. des Rohsschild  
The violin-player

Der Violinspieler  
Von Sebastiano del Piombo  
1518

Le violoniste



Paris, Louvre

Bildnisse zweier Männer  
Portraits of two men

Auf Leinwand, 11,924, 11,924  
Portraits de deux hommes



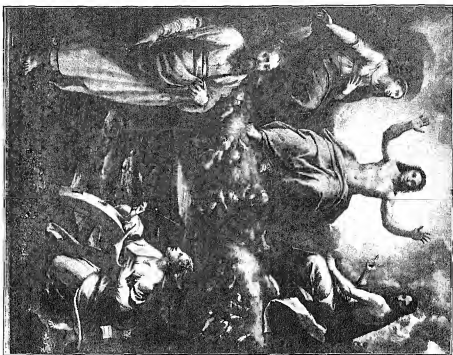
Hannover, Kestner-Museum

Portrait of a lady

Weibliches Bildnis  
Um 1516

Auf Holz, H. 5,76, B. 9,52

Portrait de femme



Parma, Galerie

Christus in der Himmelsjohre

Von Giulio Romano

Christ in the glory

Le Christ dans la gloire



Napoli, Museum

Madonna del divino amore

Von Giulio Romano

Madonna del divino amore

Madonna del divino amore

## Chronologisches Verzeichnis der Gemälde

		Seite			Seite
um 1498/1500	Der Traum des Ritters (London, Nationalgalerie)	3	1503	Die Darstellung Christi im Tempel (Rom, Vatikan)	11
um 1498/1500	Die drei Grazien (Chantilly bei Paris, Museum)	3	1501	Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen (Paris, Louvre)	12
um 1500	Bildnis des Pietro Perugino (Rom, Galerie Borghese)	1	1501	Der heilige Michael, den Drachen tödend (Paris, Louvre)	12
um 1500	Der segnende Christus (Brescia, Städtische Galerie)	2	1501	Die Vermählung der Jungfrau Maria (Lo Sposalizio Mailand, Biera)	13
um 1500	Der heilige Sebastian (Bergamo, Städtische Galerie)	2	1504	Bildnis des Angelo Doni (Florenz, Palazzo Pitti)	14
um 1500	Die Auferstehung Christi (München, Pinakothek)	137	1504	Bildnis der Maddalena Doni (Florenz, Palazzo Pitti)	14
um 1500/01	Die Knechtung mit Maria, St. Johannes, Magdalena und St. Hieronymus (Petersburg, Eremitage)	5	um 1505	Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Madonna del Duca di Terranuova Berlin, Kgl. Gemäldegalerie)	15
um 1501	Maria mit dem Kinde (Madonna der Sammlung Solty Berlin, Kgl. Gemäldegalerie)	1	um 1505	Die Madonna del Granduca (Nach dem Grossherzog Ferdinand III. von Toskana benannt Florenz, Palazzo Pitti)	16
um 1501/02	Christus am Kreuz (London, Mond)	6	um 1505	Madonna aus dem Hause Tempi (München Pinakothek)	17
um 1500	Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Madonna della Casa Dotalcvi Berlin, Kgl. Gemäldegalerie)	7	um 1505	Madonna mit dem Kind (Bridge-water-Galerie)	18
um 1502/03	Madonna mit dem Kinde (Madonna Conestabile della Staffa Petersburg, Eremitage)	9	um 1505	Die kleine Madonna (Panshanger, Lord Cowper)	19
um 1502/03	Maria mit dem Kinde und Heiligen (links der heilige Hieronymus, rechts der heilige Franciscus Berlin, Kgl. Gemäldegalerie)	8	1505	Madonna mit Heiligen (New York, Mr. Pierpont Morgan)	20
1503	Kronung der Maria (Rom, Vatikan)	10	um 1505	Der heilige Antonius von Padua (Teil der Predella zu dem Altarbild Seite 20 Dulwich, Galerie)	21
1503	Die Verkündigung (Rom, Vatikan)	11	um 1505	Der heilige Franciscus von Assisi (Teil der Predella zu dem Altarbild Seite 20 Dulwich, Galerie)	21
1503	Die Anbetung der Könige (Rom, Vatikan)	11	um 1505	Bildnis (genannt La donna gravida, d. h. die schwangere Frau Florenz, Palazzo Pitti)	23

	Seite		Seite
1505/06 Maria mit dem Kinde, Johannes dem Täufer (links) und dem hl Nikolaus (Madonna Ansider London, Nationalgalerie)	22	um 1508 Maria mit dem Kinde und Johannes (Madonna aus dem Hause Alba Petersburg, Eremitage)	38
1505/06 Madonna im Grünen (Wien, Hofmuseum)	25	um 1508/10 Madonna Esterinzy (Pest, Nationalgemaldegalerie)	37
1505/07 Die Dreifaltigkeit (die oberste Teil zerstört Perugia, Kloster San Severo)	30	1508/11 Die Poesie (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	49
1506 Die Madonna mit dem Stieglitz (Madonna del Cardellino Florenz, Uffizien)	26	1508/11 Stanza della Segnatura (Rom, Vatikan)	39
1506 St Georg (Petersburg, Eremitage)	29	1508/11 Der Triumph der Religion, (Stanza della Segnatura, La disputa del sacramento Rom, Vatikan)	40
1506 Madonna mit dem bartlosen Joseph (Petersburg, Eremitage)	28	1508/11 Der Parnass (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	41
um 1506 Selbstbildnis Raffaels (Uffizien in Florenz)	Titelbild	1508/11 Die Schule von Athen (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	42
um 1506 Bildnis eines Greises (früher fälschlich für das Bildnis des Dichters Sannarrio gehalten Petersburg, Eremitage)	23	1508/11 Decke (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	43
um 1506 Die Madonna mit der Nelke (Lucca, Graf Spida)	28	1508/11 Starke, Wahrheit und Massigung (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	44
um 1506 Die Madonna aus dem Hause Orleans (Chantilly bei Paris)	24	1508/11 Der Sündenfall (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	45
um 1506 Die heilige Familie unter der Palme (London, Bridgewater House)	29	1508/11 Das Urteil Salomos (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	45
um 1506 Die heilige Familie aus dem Hause Canigiani (München, Pinakothek)	27	1508/11 Der Sieg Apollons über Marsyas (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	46
1507 Die heilige Familie mit dem Lamm (Madrid, Prado Museum)	19	1508/11 Die Astronomie (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	46
1507 Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Die schöne Gartnerin Paris, Louvre)	33	1508/11 Gregor IX übergibt die Dekretalen (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	47
1507 Die Grablegung Christi (Rom, Galerie Borghese)	31	1508/11 Die Theologie (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	48
1507 Glaube, Liebe, Hoffnung (Predella zu der Grablegung S 31)	32	1508/11 Die Philosophie (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	48
um 1507 Die heilige Katharina von Alexandrien (London, Nationalgalerie)	34	1508/11 Die Gerechtigkeit (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	49
um 1507/08 Maria mit dem Kinde (Madonna di Casa Colonna Berlin, Kgl Gemaldegalerie)	35	1508/11 Kaiser Justinian übergibt dem Tribonianus die Pandekten (Stanza della Segnatura Rom, Vatikan)	47
1508 Die grosse Madonna (Panshanger, Lord Cowper)	36	1510 Die Vision des Hesekiel (Florenz, Palazzo Pitti)	60
um 1508 Madonna mit dem Kinde und St Johannes (London, Nationalgalerie)	36	um 1510 Madonna mit dem Kinde (London, Mackintosh)	37
		um 1510 Madonna mit dem schlafenden Kinde und St Johannes, Kopie nach einem verlorenen Original	

	Seite		Seite
		um 1514	Madonna dell'Impannata (d. h. mit dem Fuchfenster Florenz Palazzo Pitti) 67
um 1510	Maia mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Die Jungfrau mit dem Schleier Paris, Louvre) 59	um 1514	Bildnis des Tommaso Inghirami, Bibliothekars Leos X (Florenz, Palazzo Pitti) 70
um 1510	Papst Julius II (Florenz, Palazzo Pitti) 61	1515	Die Perle (heilige Familie Madrid Prado-Museum) 72
1511	Die Madonna von Foligno (Rom, Vatikan) 62	um 1515	Bildnis (genannt In donna velata, die Dame mit dem Schleier Florenz, Palazzo Pitti) 75
1512/14	Die Verheirathung des Heliodorus dem Tempel (Stanza d'Elidoro Rom, Vatikan) 50	1515	Bildnis des Grafen Balthasar Castiglione (Paris, Louvre) 76
1512/14	Die Begegnung Leos I mit Attila (Stanza d'Elidoro Rom, Vatikan) 51	um 1515	Bildnis eines jungen Mannes (Paris, Louvre) 70
1512/11	Die Messe von Bolsena (Stanza d'Elidoro Rom, Vatikan) 52	um 1515	Bildnis des Bindo Altoviti (München, Pinakothek) 71
1512/14	Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis (Stanza d'Elidoro Rom, Vatikan) 53	um 1515	Die heilige Caecilia (Bologna Pinakothek) 73
um 1512	Knabenfigur (Fresko) Ursprünglich über einem Kamin in den Gemächern Innocenz VIII im Vatikan (Rom, Akademie von San Luca) 63	um 1515	Die sogenannte Fornarina (Ohne Grund für die Geliebte Raffaels gehalten Rom, Palazzo Barberini) 74
um 1512	Der Prophet Jesaias (Rom, S. Agostino) 63	um 1515	Madonna della Tenda (Madonna mit dem Vorhang München, Pinakothek) 81
um 1512	Madonna von Loreto (Kopie nach dem zerstörten Original Paris, Louvre) 80	um 1515	Johannes in der Wüste (Paris, Louvre) 139
um 1513	Die Madonna mit den Kandelabern (London, Nationalgalerie, Mr I R Robinson) 64	1515/16	Der wunderbare Fischzug (Rom, Vatikan) 89
um 1513	Die Madonna mit dem Fisch (links Tobias mit dem Engel, rechts der heil Hieronymus Madrid, Prado Museum) 65	1515/16	Die Übergabe der Schlüssel an Petrus (Rom, Vatikan) 90
1514	Die vier Sibyllen (Rom S. Maria della Pace, Cappella Chigi) 68	1515/16	Die Erblindung des Zaubersers Elymas (London, South Kensington Museum) 95
1514	Der Triumph der Glorien (Rom, Villa Farnesina) 69	1515/16	Die Heilung des Lahmen (Rom, Vatikan) 91
1514/17	Der Brand im Borgo (Stanza dell'Incendio Rom, Vatikan) 54	1515/16	Der Tod des Ananias (Rom, Vatikan) 92
1514/17	Die Seeschlacht bei Ostia (Stanza dell'Incendio Rom, Vatikan) 55	1515/16	Die Steinigung des Stephanus (Rom, Vatikan) 93
1514/17	Der Reinigungsakt Leos III (Stanza dell'Incendio Rom, Vatikan) 56	1515/16	Paulus im Gefängnis zu Philipp (Rom, Vatikan) 93
1514/17	Die Krönung Karls des Grossen (Stanza dell'Incendio Rom, Vatikan) 57	1515/16	Die Bekehrung des Paulus (Rom, Vatikan) 94
um 1514	Die Madonna unter dem Baldachin (Florenz, Palazzo Pitti) 66	1515/16	Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas Rom, Vatikan) 96
		um 1515/16	Die Predigt des Paulus in Athen (Rom, Vatikan) 97
		um 1515/19	Die Sixtinische Madonna (links der heilige Sixtus, rechts die

	Seite		Seite
		heilige Barbara (Dresden, Kgl. Gemaldegalerie)	77
1516		Madonna della Sedia (Florenz, Palazzo Pitti)	78
1516		Doppelbildnis d. Staatsmanns Navagero (links) und Beazzano (rechts) (Rom, Palazzo Doria)	126
1516/17		Geschichte Amors und der Psyche (12 Bilder Rom, Villa Farnesina)	82—88
1516/18		Die Loggien (52 Bilder Rom, Vatikan)	98—123
um 1516		Weibliches Bildnis (Hannover, Kestner Museum)	111
um 1516/18		Die Madonna del Passeggio (London, Earl of Ellesmere)	80
um 1517		Die Kreuztragung (genannt La Spasimo di Sicilia Madrid, Prado-Museum)	121
um 1517/19		Papst Leo X. und die Kardinäle Ludovico de Rossi und Giulio de' Medici (Florenz, Palazzo Pitti)	125
1517/22		Die Verklärung Christi (Rom, Vatikan)	131
1518		Die grosse heilige Familie (Die	
		heilige Familie Franz I. Paris Louvre)	130
1516		Der heilige Michael, den Teufel niederwerfend (Paris, Louvre)	127
1518		Der Violenspieler (Von Sebastiano del Piombo Paris A. de Rothschild)	110
um 1518		Die heilige Margareta (Paris, Louvre)	127
um 1518		Die Madonna mit der Rose (Madrid, Prado Museum)	128
um 1518		Die sog. kleine heilige Familie (Paris, Louvre)	129
um 1518		Die heilige Familie unter der Eiche (Madrid, Prado Museum)	131
um 1518		Johanna von Aragonien, Gemahlin des Fürsten Ascanio Colonna Connétable d. Königreichs Neapel (Paris, Louvre)	132
um 1516		Bildnis eines Kardinals (Madrid, Prado Museum)	133
um 1519		Die Begegnung Marias mit Elisabeth (Madrid, Prado Museum)	79
1523/24		Die Schlacht Constantins gegen Maxentius (Sala di Costantino Rom, Vatikan)	58



# Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde

	Seite		Seite
<b>Beigmo</b>		<b>Florenz</b>	
Städtische Galerie		Pilizzo Pitti	
Der heilige Sebastian	2	Bildnis (genannt La donna gravida d li die schwangere Frau)	23
<b>Beilin</b>		Bildnis (genannt La donna velata, die Dame mit dem Schleier)	75
Kgl. Gemäldegalerie		Bildnis des Angelo Doni	14
Maria mit dem Kinde (Madonna di Casa Colonna)	35	Bildnis der Maddalena Doni	11
Maria mit dem Kinde (Madonna der Sammlung Solty)	1	Bildnis des Tommaso Inghirami, Bibliothekus Leos X	70
Maria mit dem Kinde und Heiligen	8	Die Madonna unter dem Baldachin	66
Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Madonna della Casa Dio- talvi)	7	Die Madonna del Grinduca	16
Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Madonna del Duca di Carraruvoti)	15	Die Vision des Heschid	60
<b>Bologna</b>		Madonna della Sedra	78
Pinakothek		Madonna dell' Impennata (d li mit dem Iuchfenster)	67
Die heilige Clotie	73	Papst Julius II	61
<b>Biescia</b>		Papst Leo X. und die Kardinalc Ludo- vico de Rossi (links) und Giulio de Medici (rechts)	125
Städtische Galerie		<b>Offizien</b>	
Der segnende Christus	2	Die Madonna mit dem Stieglitz (Ma- donna del Cirdellino)	26
<b>Budapest</b>		Selbstbildnis Raffaele	Itelbild
Nationalgemäldegalerie		Weibliches Bildnis	138
Madonna Lsterhzy	37	<b>Hannovcr</b>	
Bildnis eines jungen Mannes	138	Kestner Museum	
<b>Chantilly bei Paris</b>		Weibliches Bildnis	140
Museum		<b>London</b>	
Die drei Grazien	3	Bridgevater House	
Die Madonna aus dem Hause Orleans	24	Die heilige Familie unter der Palme	29
<b>Dresden</b>		Madonna mit Kind	18
Kgl. Gemäldegalerie		Earl of Fliemere	
Die Sixtinische Madonna	77	Die Madonna del Passeggio	80
<b>Dulwich</b>		Herzog von Westminster	
Galerie		Madonna mit dem schlafenden Kinde und St. Johannes	59
Der heilige Antonius von Padua	21	<b>Mickintosh</b>	
Der heilige Franciscus von Assisi	21	Madonna mit dem Kinde	37

	Seite		Seite
Mond		Northbrook	
Christus am Kreuz	6	Carl of Northbrook	
Nationalgalerie		Madonna mit dem Kinde	139
Die heilige Katharina von Alexandrien	34	Pinschanger	
Mariä mit dem Kinde Johannes		Lord Cowper	
dem Taucher und dem hl Nikolaus		Die grosse Madonna	36
(Madonna Ansides)	22	Die kleine Madonna	19
Madonna mit dem Kinde u St Johannes	36	Piris	
Der Traum des Ritters	3	Louvre	
Nationalgalerie (Mr J R Robinson)		Bildnis eines jungen Mannes	70
Die Madonna mit den Kindelabein	64	Bildnis des Grafen Balduino Castiglione	76
South Kensington Museum		Bildnisse zweier Männer	140
Die Erblindung des Zaubereis Elymas	95	Die sog kleine heilige Familie	129
Lucca		Die grosse heilige Familie (Die hl	
Grif Spida		Familie Franz I)	130
Die Madonna mit der Nelke	28	Der heilige Georg im Kampf mit dem	
Madrid		Drachen	12
Prado Museum		Johanna von Aragonien, Gemahlin	
Die Begegnung Marias mit Elisabeth	79	des Fürsten Ascanio Colonna, Con	
Bildnis eines Kardinals	133	netable des Königreichs Neapel	132
Die heilige Familie mit dem Lamm	19	Johannes in der Wüste	139
Die heilige Familie unter der Eiche	131	Madonna von Loretto (Kopie nach	
Die Kreuztragung (genannt Lo Spasimo		dem zerstörten Original)	80
di Sicilia)	124	Die heilige Margarete	127
Die Madonna mit dem Fisch (links		Maria mit dem Kinde und dem kleinen	
Iohannis mit dem Engel, rechts der		Johannes (Die schonen Gartnerin)	33
hl Hieronymus)	65	Maria mit dem Kinde und dem kleinen	
Die Madonna mit der Rose	128	Johannes (Die Jungfrau mit dem	
Die Perle (heilige Familie)	72	Schleier)	59
Miland		Der heilige Michael, den Drachen	
Brera		totend	12
Die Vermählung der Jungfrau Maria		Der heilige Michael, den Teufel nieder-	
(Lo Sposalizio)	13	wurfend	127
München		A de Rothschild	
Pinakothek		Der Violinspieler (von Sebastiano del	
Die Auferstehung Christi	137	Piombo)	110
Bildnis des Bindo Altoviti	71	Palma	
Heilige Familie aus dem Hause Cani-		Giacca	
giani	27	Christus in der Himmels gloria (von	
Madonna della Tenda (Madonna mit		Giulio Romano)	142
dem Vorhang)	81	Perugia	
Madonna aus dem Hause Tempa	17	Kloster San Severo	
Die Taufe Christi	137	Die Dreifaltigkeit (der oberste Teil	
Neapel		zerstört)	30
Museum		Petersburg	
Madonna del divino amore (Von		Eremitage	
Giulio Romano)	142	Bildnis eines Greises (heute fälschlich	
New York		für das Bildnis des Dichters San	
Mr Pierpont Morgan		nazaro gehalten)	23
Madonna mit Heiligen	20		

	Seite
St Georg	29
Die Kreuzigung mit Maria, St Io- hannes Magdalen und St Hiero- nymus	5
Madonna mit dem Kinde (Madonna Conestabile della Stiffa)	9
Madonna mit dem bartlosen Joseph	26
Maria mit dem Kinde und Johannes (Madonna aus dem Hause Albr)	38
Rom	
S Agostino	
Der Prophet Isaias	63
Akademie von San Luca	
Knabenfigur (Frusko) Ursprünglich über einem Kamin in den Gemächern Innocenz VIII im Vatikan	63
Galeric Boigiesc	
Bildnis des Pietro Perugino	1
Die Griebelung Christi	31
St Maria della Pace (Cappella Chigi)	
Die vier Sibyllen	68
Palazzo Barberini	
Die sogenannte Fontana	71
Palazzo Donna	
Doppelbildnis der Staatsmänner Nav- iggio und Bezzimo	126
Valutin	
Die Anbetung des Könige	11
Die Astronomie (Stanza della Seg- natura)	16
Die Begnadigung Leos I mit Attila (Stanza d'Elodoro)	51
Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis (Stanza d'Elodoro)	53
Die Bekehrung des Paulus	91
Der Brand im Borgo (Stanza dell'In- cendio)	54
Die Darstellung Christi im Tempel	11
Der wunderbare Fischzug	89
Die Gerechtigkeit (Stanza della Seg- natura)	49
Glaube Liebe, Hoffnung	32
Gregor IX überreicht die Dekretalen (Stanza della Segnatura)	47
Die Heilung des Lahmen	91
Kaiser Justinian überreicht dem Trebo- rianus die Pandekten (Stanza della Segnatura)	47

	Seite
Die Krönung Karls des Grossen (Stanza dell'Incendio)	57
Krönung des Mariä	10
Die Loggien (52 Bilder)	98—123
Die Madonna von Foligno	62
Die Messe von Bolsena (Stanza d'El- doro)	52
Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas)	96
Der Primas (Stanza della Segnatura)	41
Paulus im Gefängnis zu Philippo	93
Die Philosophie (Stanza della Seg- natura)	48
Die Poesie (Stanza della Segnatura)	49
Die Predigt des Paulus in Athen	97
Der Reinigungszeit Icos III (Stanza dell'Incendio)	56
Die Schlacht Constantins gegen Ma- xentius (Sala di Costantino)	58
Die Schule von Athen (Stanza della Segnatura)	42
Die Seeschlacht bei Ostia (Stanza dell'Incendio)	55
Der Sieg Apollons über Marsyas (Stanza della Segnatura)	46
Stanza della Segnatura	39
Stanza della Segnatura (Decke)	43
Stärke, Wahrheit und Mäßigung (Stanza della Segnatura)	44
Die Steinigung des Stephanus	93
Der Sündenfall (Stanza della Segnatura)	45
Die Theologie (Stanza della Segnatura)	48
Der Tod des Ananias	92
Der Triumph der Religion (Stanza della Segnatura, La disputa del sacramento)	40
Die Übergabe der Schlüssel an Petrus	90
Das Urteil Salomos (Stanza della Seg- natura)	45
Die Verkündigung	134
Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel (Stanza d'Elodoro)	50
Villa Farnesina	
Geschichte Amors und der Psyche (12 Bilder)	82—88
Der Triumph der Galatea	69
Wien	
Hofmuseum	
Madonna im Ortnen	25

## Alphabetisches Verzeichnis der Gemälde

	Seite		Seite
Die Anbetung der Könige, 1503 (Rom, Vatikan)	11	Bildnis des Tommaso Inghirami, Bibliothek des Los V., um 1511 (Florenz, Palazzo Pitti)	70
Der heilige Antonius von Padua, um 1505 (Dulwich, Galerie)	21	Bildnis eines jungen Mannes (Budapest, Nationalgalerie)	138
Die Astronomie, Stanza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	16	Bildnis eines jungen Mannes, um 1515 (Paris, Louvre)	70
Die Auferstehung Christi, um 1500 (München, Pinakothek)	137	Bildnisse zweier Männer (Paris, Louvre)	140
Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis, Stanza di Eliodoro 1512—1514 (Rom, Vatikan)	53	Bildnis des Pietro Perugino, um 1500 (Rom, Galerie Borghese)	1
Die Begegnung Leos I mit Attila, Stanza di Eliodoro, 1512—1514 (Rom, Vatikan)	51	Doppelbildnis der Staatsmänner Niccolò Machiavelli und Beazzano, 1516 (Rom, Palazzo Doria)	126
Die Begegnung Marias mit Elisabeth, um 1519 (Madrid, Prado Museum)	79	Weibliches Bildnis (Florenz, Uffizien)	139
Die Bekehrung des Paulus, 1515—1516 (Rom, Vatikan)	94	Weibliches Bildnis, um 1516 (Hannover, Kestner Museum)	111
Bibelbilder in den Loggien (52), 1516 1518 (Rom, Vatikan)	98—123	Der Brand im Borgo, Stanza dell'Incendio, 1511—1517 (Rom, Vatikan)	51
Bildnis (genannt La donna velata, die Dame mit dem Schleier) Florenz, Palazzo Pitti)	75	Die heilige Cecilia, um 1515 (Bologna, Pinakothek)	73
Bildnis (genannt La donna gravida, die die schwangere Frau), um 1505 (Florenz, Palazzo Pitti)	23	Der segnende Christus, um 1500 (Brescia, Städtische Galerie)	2
Bildnis des Bindo Altoviti, um 1515 (München, Pinakothek)	71	Christus in der Himmelskugel Von Giulio Romano (Pavia, Galerie)	142
Bildnis eines Kardinals, um 1518 (Madrid, Prado Museum)	133	Christus am Kreuz, um 1501—1502 (London, Mondy)	6
Bildnis des Grafen Balthasar Castiglione, 1515 (Paris, Louvre)	76	Die Darstellung Christi im Tempel, 1503 (Rom, Vatikan)	11
Bildnis des Angelo Doni, 1504 (Florenz, Palazzo Pitti)	14	Decke, Stanza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	43
Bildnis der Maddalena Doni, 1504 (Florenz, Palazzo Pitti)	14	Die Dreifaltigkeit, 1505—1507, der oberste Teil zerstört (Perugia, Kloster San Severo)	30
Bildnis eines Geistes (früher fälschlich für das Bildnis des Dichters Sannazaro gehalten), um 1506 (Petersburg, Eremitage)	23	Die Erblindung des Zauberers Elmas (London, South Kensington Museum)	95
		Heilige Familie aus dem Hause Canigiani, um 1506 (München, Pinakothek)	27
		Die heilige Familie unter der Eiche, um 1518 (Madrid, Prado Museum)	131

	Seite		Seite
Die heilige Familie mit dem Lamm, 1507 (Madrid, Prado Museum)	19	Die Kreuztragung (genannt Lo Spasimo di Sicilia), um 1517 (Madrid, Prado Museum)	124
Die heilige Familie unter der Palme, um 1506 (London, Bridgewater House)	29	Die Krönung Karls des Grossen, Stinza dell' Incendio, 1514—1517 (Rom, Vatikan)	57
Die grosse heilige Familie, Die heilige Familie Franz I (Paris, Louvre)	130	Krönung der Maria, 1503 (Rom, Vatikan)	10
Die sog. kleine heilige Familie, um 1518 (Paris, Louvre)	129	Die Loggien (52 Bilder), 1516—1518	98—123
Der wunderbare Fischzug, 1515—1516 (Rom, Vatikan)	89	Die Madonna mit dem Bildschirm, um 1514 (Florenz, Palazzo Pitti)	66
Die sogenannte Lornarina, um 1515 (Rom, Palazzo Barberini)	74	Madonna Esterhazy, um 1508—1510 (Budapest, Nationalgalerie)	37
Der heilige Franciscus von Assisi, um 1505 (Dulwich, Galerie)	21	Die Madonna mit dem Fisch (links Tobias mit dem Engel, rechts der heilige Hieronymus), um 1513 (Madrid, Prado Museum)	65
St. Georg, 1506 (Pleissburg, Eremitage)	29	Die Madonna von Foligno, 1511 (Rom, Vatikan)	62
Die heilige Georg im Kampfe mit dem Drachen, 1504 (Paris, Louvre)	12	Die grosse Madonna, 1508 (Pinslanger, Lord Cowper)	36
Die Gerechtigkeit, Stinza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	19	Die kleine Madonna um 1505 (Pinslanger, Lord Cowper)	19
Geschichte Amois und der Psyche (12 Bilder), 1516—1517 (Rom, Villa Farnesina)	82	Die Madonna del Granduca (nach dem Grossherzog Ferdinand III von Toscana benannt), um 1505 (Florenz, Palazzo Pitti)	16
Die Grablegung Christi, 1507 (Rom, Galerie Borghese)	31	Madonna del divino amore Von Giulio Romano (Neapel, Museum)	142
Glaube, Liebe, Hoffnung (Predella zu der Grablegung)	32	Madonna um Ornen, 1505—1506 (Wien, Hofmuseum)	25
Die drei Grizien um 1501 (Chantilly bei Paris, Museum)	3	Madonna mit Heiligen, 1505 (New York, Mr. Pierpont Morgan)	20
Gregor IX. übergibt die Dekretale, Stinza della Segnatura, 1509—1511 (Rom, Vatikan)	47	Madonna dell' Impannata (die heisst mit dem Leuchfenster), um 1514 (Florenz, Palazzo Pitti)	67
Die Heilung des Lahmen, 1515—1516 (Rom, Vatikan)	91	Madonna mit dem bartlosen Joseph, 1506 (Petersburg, Eremitage)	28
Johanni von Aragonien, Gemahlin des Fürsten Ascanio Colonna, Connable des Königreichs Neapel, um 1518 (Paris, Louvre)	132	Die Madonna mit den Kandelabern, um 1513 (London, Nationalgalerie, Mr. J. C. Robinson)	61
Johannes in der Wüste, um 1515 (Paris, Louvre)	139	Madonna mit Kind, um 1505 (Bridgewater Galerie)	18
Kaiser Justinian übergibt dem Theobonianus die Pandekten, Stinza dell' Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	47	Madonna mit dem Kinde, um 1510 (London, Mackintosh)	37
Die heilige Katharina von Alexandrien, um 1507 (London, Nationalgalerie)	34	Madonna mit dem Kinde, um 1505—1506 (Northbrook, Earl of Northbrook)	139
Knabenfigur (Fresko) Ursprünglich über einem Kamin in den Gemächern Innocenz VIII im Vatikan, um 1512 (Rom, Akademie von San Luca)	63	Madonna mit dem Kinde (Madonna Cone stabile della Stiffa), um 1502—1503 (Petersburg, Eremitage)	9
Die Kreuzigung mit Maria, St. Johannes, Magdalena und St. Hieronymus, um 1500—1501 (Petersburg, Eremitage)	5	Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Madonna del Duca di Terra nuova), um 1505 (Berlin, Kgl. Galerie)	15

Seite	Seite
Madonna mit dem schlafenden Kinde und St Johannes, Kopie nach einem verlorenen Original, um 1510 (London, Heizog von Westminster)	59
Madonna von Loreto, Kopie nach dem zerstörten Original, um 1512 (Paris, Louvre)	80
Die Madonna mit der Nelke, um 1506 (Lucca, Graf Spada)	28
Die Madonna aus dem Hause Orleans, um 1506 (Chantilly bei Paris)	24
Die Madonna del Passaggio (London, Earl of Ellesmere)	80
Die Madonna mit der Rose, um 1518 (Madrid, Prado Museum)	128
Madonna della Scia, 1516 (Florenz, Palazzo Pitti)	78
Die sixtinische Madonna (links der heilige Sixtus, rechts die heilige Biribara), um 1515—1519 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	77
Die Madonna mit dem Stieglitz (Madonna del Cardellino), um 1506 (Florenz, Uffizien)	26
Madonna aus dem Hause Timpri, um 1505 (München, Pinakothek)	17
Madonna della Tenda (Madonna mit dem Vorhang), um 1515 (München, Pinakothek)	81
Die heilige Margareta, um 1518 (Paris, Louvre)	127
Maria mit dem Kinde (Madonna der Sammlung Solty), um 1501 (Berlin, Gemäldegalerie)	1
Maria mit dem Kinde (Madonna di Casa Colonna), um 1507—1508 (Berlin, Kgl. Gemäldegalerie)	35
Mana mit dem Kinde und Heiligen (links der heilige Illicionymus, rechts der heilige Franciscus), um 1502—1503 (Berlin, Kgl. Gemäldegalerie)	8
Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Madonna della casa Diotalevi), um 1502 (Berlin, Kgl. Gemäldegalerie)	7
Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Die Jungfrau mit dem Schleier), um 1510 (Paris, Louvre)	59
Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Die schöne Gärtnerin), 1507 (Paris, Louvre)	33
Maria mit dem Kinde und St Johannes, um 1508 (London, Nationalgalerie)	36
Maria mit dem Kinde und Johannes (Madonna aus dem Hause Alba), um 1508 (Petersburg, Eremitage)	38
Maria mit dem Kinde, Johannes dem Täufer und dem hl. Nikolaus (Madonna Ansides), 1505—1506 (London, Nationalgalerie)	22
Die Messe in Bolsena, Stanza d'Elodoro, 1512—1514 (Rom, Vatikan)	52
Der heilige Michael, den Drachen tödend, 1504 (Paris, Louvre)	12
Der heilige Michael, den Teufel niederwerfend, 1518 (Paris, Louvre)	127
Das Opfer in Lysimachia (Paulus und Barnabas), 1515—1516 (Rom, Vatikan)	96
Papst Julius II., um 1510 (Florenz, Palazzo Pitti)	61
Papst Leo X. und die Kardinele Ludovico de Rossi und Giulio de Medici, um 1517—1519 (Florenz, Palazzo Pitti)	125
Der Parnass, Stanza della Segnatura, 1508 bis 1511 (Rom, Vatikan)	41
Paulus im Gefängnis zu Philippus, 1515 bis 1516 (Rom, Vatikan)	93
Die Perle (heilige Familie), 1515 (Madrid, Prado Museum)	72
Die Philosophie, Stanza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	46
Die Poesie, Stanza della Segnatura, 1508 bis 1511 (Rom, Vatikan)	49
Die Predigt des Paulus in Athen, 1515 bis 1516 (Rom, Vatikan)	97
Der Prophet Jesus, um 1512 (Rom, S. Agostino)	63
Die Reinigungsd. Leos III. Stanza dell'Incendio, 1514—1517 (Rom, Vatikan)	56
Die Schlacht Constantins gegen Maxentius, Sala di Costantino 1523—1524 (Rom, Vatikan)	56
Die Schule von Athen, Stanza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	42
Der heilige Sebastian, um 1500 (Bergamo, Stadische Galerie)	2
Die Seeschlacht bei Osta, Stanza dell'Incendio 1514—1517 (Rom, Vatikan)	55
Selbstbildnis Raffaels, um 1506 (Florenz, Uffizien)	116
Die vier Sibyllen, 1514 (Rom, Sala della Pace, Capella Chigi)	68
Der Sieg Apollons über Marsyas, Stanza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	46

	Seite		Seite
Stanza della Segnatura 1508—1511 (Rom, Vatikan)	39	Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento), Stanza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	40
Stärke, Wahrheit und Massigung, Stanza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	44	Die Uebergabe der Schlüssel an Petrus, 1515—1516 (Rom, Vatikan)	90
Die Steinigung des Stephanus, 1515—1516 (Rom, Vatikan)	93	Das Urteil Salomos, Stanza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	45
Der Sündenfall, Stanza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	45	Die Verklärung Christi, 1517—1522 (Rom, Vatikan)	134
Die Taufe Christi, um 1500 (München, Pinakothek)	137	Die Verkündigung, 1503 (Rom, Vatikan)	11
Die Theologie, Stanza della Segnatura, 1508—1511 (Rom, Vatikan)	48	Die Vermählung der Jungfrau Maria (Lo Sposalizio), 1504 (Mailand, Brera)	13
Der Tod des Ananias, 1515—1516 (Rom, Vatikan)	92	Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel Stanza di Eliodoro, 1512 bis 1514 (Rom, Vatikan)	50
Der Traum des Ritters, um 1498—1500 (London, Nationalgalerie)	3	Der Violinspieler, von Sebastiano del Piombo, 1518 (Paris, A. de Rothschild)	140
Der Triumph der Galatea, 1514 (Rom, Villa Ippolita)	69	Die Vision des Hesekiel, 1510 (Florenz, Palazzo Pitti)	60

--





DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART

Als II Band von

## Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben

ist gleichzeitig erschienen

### REMBRANDT

Des Meisters Gemälde in 405 Abbildungen

Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg

In vornehmerm Leinenband M 8 —

Luxusausgabe 100 nummerierte Exemplare In feinstem Lederband M 30 —

---

## Illustrierte Klassiker-Pracht-Ausgaben.

**Goethes Werke** Mit 1058 Holzschnitt Illustrationen und 15 Lichtdruckbildern nach Originalen erster deutscher Künstler Herausgegeben von Prof Dr Heinrich Duntzer Fünfte Auflage 5 Bände In Original Prachteinband M 60 —

**Hauffs Werke** Mit 322 Holzschnitt Illustrationen nach Originalen erster deutscher Künstler Herausgegeben von Dr Cisar Fleischlen Zweite Auflage 2 Bände In Original Prachteinband M 25 —

**Schillers Werke** Mit 740 Holzschnitt Illustrationen und 12 Lichtdruckbildern nach Originalen erster deutscher Künstler Herausgegeben von Prof Dr J G Fischer Sechste Auflage 4 Bände In Original Prachteinband M 48 —

**Shakespeares sämtliche Werke** Eingeleitet und übersetzt von Schlegel, Bodenstedt, Delius, Gelbock u a Mit 830 Holzschnitt Illustrationen nach Originalen von Sir John Gilbert Achte Auflage 4 Bände In Original Prachteinband M 40 —

**Goethes Faust** Mit einem Lichtdruckbild, 71 Text-Illustrationen und 16 Tonbildern von F Simm, E Knoldt, F Schmidt Pecht, C Brunner In Original-Prachteinband M 12 —

**Hauffs Lichtenstein** Romanische Sage Mit zahlreichen Abbildungen von Carl Haberland, G A Closs und Walter Zweigle In Original Prachteinband M 4 —

**Schillers Gedichte** Mit einem Lichtdruckbild, 87 Text-Illustrationen und 20 Tonbildern von Benzur, W Camphausen, W Friedrich, Gehrtz u a In Original-Prachteinband M 12 —

— — — — — Durch die Buchhandlungen zu beziehen

Prof **Joseph von Kopf**, Lebenserinnerungen eines Bildhauers  
Geheftet M 8—, elegant gebunden M 9—

**Albrecht von Stosch**, General und Admiral, Denkwürdigkeiten  
Briefe und Tagebuchblätter Herausgegeben von Ulrich von Stosch Geheftet M 6—,  
in vornehmem Leinenbnd M 7—

**Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faisst**. Im Auftrage des Hugo Wolf Vereins  
in Wien herausgegeben von Dr M Haberlandt Geheftet M 3 50, in feinem  
Leinenbnd M 4 50

**Otto Julius Bierbaum**, Das seidene Buch Eine Damenspende Mit  
12 Vollbildern von Hans Thoma und Schmuck von Peter Behrens In Seide nach  
einem von Peter Behrens entworfenen Muster gebunden M 6—

**Paul Ernst**, Der schmale Weg zum Glück Roman Geheftet M 5—,  
gebunden M 6—

**Ricarda Huch**, Von den Königen und der Krone Roman  
Geheftet M 4—, gebunden M 5—

**Ernst Zahn**, Schattenhalb Erzählungen Geheftet M 1 50, gebunden M 5 50

## Die Erde in Einzeldarstellungen

I Abteilung **Dr. Kurt Lampert**, Die Völker der Erde Eine  
Schilderung der Lebensweise, der Sitten, Gebräuche Feste und Zeremonien aller Völker  
Mit 776 Abbildungen und 4 farbigen Kunstblättern nach dem Leben  
2 Bände In Prachtbnd M 25—

II Abteilung **Prof. Dr. W. Marshall**, Die Tiere der Erde  
Eine vollstündliche Uebersicht über die Naturgeschichte der Tiere Ueber 1000 Ab-  
bildungen und 25 farbige Tafeln nach lebenden Tieren  
Erscheint in 3 Bänden In Prachtbnd je M 12—

## Naturwissenschaft und Technik in gemeinverständ- lichen Einzeldarstellungen

Erster Band Prof **Leopold Pfaundler**, Die Physik des tag-  
lichen Lebens Gemeinverständlich dargestellt Mit 462 Abbildungen In Lein-  
wand gebunden M 7 50

Zweiter Band **Otto Jentsch**, Oberpostinspektor, Unter dem  
Zeichen des Verkehrs Mit zahlreichen Abbildungen In Leinwand geb M 5—

Durch die Buchhandlungen zu beziehen







3989